Carolina Benavente Morales
editora

Coordenadas de la investigación artística:
sistema, institución, laboratorio, territorio



CENALTES Ediciones
Cruces Colectivos

Coordenadas de la investigación artística

Colección Cruces Colectivos

Director de colección: Martín Ríos López
Comité editorial: Raúl Rodríguez Freire, Irene Salvo Agoglia, Nicolás Celis Valderrama, Carlos Contreras Guala, Jorge Cáceres Riquelme





Colaboraciones: La publicación de este volumen se realiza en el marco del proyecto CIDI N° 9/2017 de la Vicerrectoría de Investigación e Innovación de la Universidad de Valparaíso.

Coordenadas de la investigación artística:

sistema, institución, laboratorio, territorio

Carolina Benavente Morales
Editora



www.cenaltesediciones.cl

BENAVENTE, Carolina (editora). *Coordenadas de la investigación artística: sistema, institución, laboratorio, territorio*. CENALTES ediciones. Viña del Mar, 2020

Colección: Cruces Colectivos

Diseño y diagramación: CENALTES Ediciones
Imágenes de portada:

1.- Rossana Bastías. Momento 13. *Diseño visual de* Altazor*, de Vicente Huidobro*. Valparaíso: Escuela de Diseño, Universidad de Valparaíso, 2017

2.- Carolina Benavente. Registro de acción de señalización de roturas en el suelo de la Plaza Victoria por Verónica Francés y Nahuel Quiroga. *Intervención artístico-académica Taller interdisciplinario II, Doctorado en Estudios Interdisciplinarios sobre Pensamiento, Cultura y Sociedad*. Valparaíso: Universidad de Valparaíso, 23 de noviembre de 2018

Primera Edición, CENALTES, Viña del Mar, Marzo 2020

CENALTES Ediciones LTDA
Viña del Mar, Chile
http://www.cenaltesediciones.cl
ediciones@cenaltes.cl



ISBN: 978-956-9522-23-9
DOI: 10.5281/zenodo.3783965
Printed by Donnebaum, Santiago de Chile

Dedico la edición de este libro a la Mamá Tina y a la memoria de Maruja, Humberto y Hernán, mis queridos abuelos

Índice

Procesos de investigación y creación en el laboratorio

Investigación artística en / desde los territorios

Presentación

GUSTAVO CELEDÓN BÓRQUEZ
Director
Centro de Investigaciones Artísticas,
Universidad de Valparaíso (CIA UV)
gustavo.celedon@uv.cl



Este libro es el primero de una serie de trabajos, reflexiones, experiencias del Centro de Investigaciones Artísticas de la Universidad de Valparaíso (CIA UV). Nace de la preocupación por reposicionar y repensar el trabajo artístico dentro de la universidad –pues la universidad es su contexto–, no eximiéndose, sin embargo, del compromiso de aprendizaje con sus alrededores, artísticos, coloquiales y cotidianos, que no están simplemente fuera, sino que lo habitan siempre.

El CIA UV se constituye a partir de una inquietud que fue creciendo paralelamente a la importancia que las universidades le han ido dando a la investigación. La institucionalización, las relaciones entre docentes, estudiantes y hasta las prioridades y objetivos de las casas de estudio han sido transformadas por la dinámica de la investigación. En este sentido, no es de suyo que a las artes les sea compatible e incluso natural la palabra investigación. Por el contrario, la investigación artística, en tanto noción, pertenece justamente a una situación determinada del ámbito académico, con las implicancias políticas, sociales, económicas que arrastra y, sobre todo, con las preocupaciones

fundamentales que para el trabajo artístico significa tratar con una academia que introduce el rol de la investigación según un paradigma determinado tanto por las ciencias como por la economía de mercado.

Bajo estas circunstancias o condiciones se crea el CIA UV, instancia que se propone un trabajo a mediano y más bien a largo plazo y cuyos objetivos primordiales tienen que ver con el desarrollo de las artes en la universidad y con el aporte que puede realizar al trabajo y la reflexión artísticas en general, en tanto región universal.

De este modo, el presente libro es un intento por comenzar a dar materia a este trabajo de reflexión y lugar de las artes. Se podrá encontrar en él principalmente una aproximación no solo a la investigación artística como un supuesto objeto de estudio, sino también discusiones y reflexiones sobre la dificultad que eso entrama, toda vez que el arte parece estar no del lado de los objetos (aun cuando todo un arte actual se sumerge y se ahoga en los objetos) y, a la vez, cuando el arte no quisiera quedar "al otro lado" de la investigación, sino inmiscuirse en la investigación misma, como si la investigación, más que un procedimiento o un hacer, fuese un material, un material de trabajo.

El CIA UV espera con este trabajo poder crear una primera materialización en un proceso de materialización constante. Espera también poder aportar a cierto debate o, más bien, a cierta dinámica, aquella que busca crear, disponer de los materiales, inventar cosas para no detenerse simple y puramente

en el imperativo de hacer de la comunicación y los argumentos meros objetos de intercambio o admiración.

Quisiéramos agradecer a todos quienes han hecho posible este libro y el CIA UV: la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Valparaíso, las Escuelas de Cine, Teatro y Diseño, la Carrera de Música y la Vicerrectoría de Investigación de la misma casa de estudios. Agradecimientos a las y los miembros que componen el CIA UV y, en especial, a Carolina Benavente, quien ha editado este libro y ha sido parte fundamental en la generación del Centro.

Introducción

CAROLINA BENAVENTE MORALES
Investigadora
Centro de Investigaciones Artísticas,
Universidad de Valparaíso (CIA UV)
cbenavem@gmail.com



Este libro corresponde, para la mayor parte de sus autores, a un primer escarceo en las relaciones entre conocimiento y creación que conlleva la investigación artística. Se trata para nosotres, en esta oportunidad, de constatar la emergencia del concepto, utilizarlo para interrogar experiencias más bien previas a su adopción y percatarnos de las tensiones que nos plantea en disímiles esferas, con la intención de visualizar los deslices que su propio uso genera. Irrumpida globalmente hace unas tres décadas atrás, la investigación artística se instala en Chile de manera mucho más reciente y, como siempre, urgente. A diferencia de los tópicos que se dejan tratar con cierto distanciamiento, si los hay, ella parece haber llegado para envolver integralmente las prácticas de les artistas en la universidad. De allí nuestro interés por dar lugar, en noviembre de 2017, a la Primera Jornada de Investigación Artística del recién creado Centro de Investigaciones Artísticas de la Universidad de Valparaíso (CIA UV), encuentro donde se expusieron la mayor parte de los textos aquí compilados. En necesario diálogo con quienes invitamos a sumarse a nuestras

reflexiones, buscamos llevar a cabo mediante el presente volumen una primera apropiación crítica y poética del concepto desde nuestra región.

La investigación artística permite designar a un repertorio amplio de pesquisas que se realizan sobre, para o a través de las artes. Si bien estas tres líneas son trabajadas en el seno del CIA UV, es especialmente en el sentido de investigación *a través* o *mediante* las artes que la investigación artística nos intriga, nos interesa y nos conmina a explorar las escurridizas confluencias que involucra. En rigor, hace tiempo que les artistas utilizan la noción, pensándose a sí mismos como investigadores en la conducción de sus propios experimentos. Más todavía, bajo el paraguas conceptual de la obra en tanto proceso, son numerosos les artistas contemporáneos que elaboran propuestas a partir de las pesquisas propias (o ajenas acerca de sí, en el caso *La filiature*, de Sophie Calle[1]), transformándolas en objetos de exhibición. No obstante, llevados a cabo en el campo artístico, estos experimentos todavía conllevan relaciones laxas entre arte e investigación, mismas que se tienden a rigidizar en el actual contexto universitario.

Al aunar dos prácticas cuya relativa autonomía hasta ahora permitió un libre o despreocupado juego de mutuas apropiaciones, el concepto de investigación artística produce varias cosas, repercutiendo en el trabajo artístico concreto que se desarrolla dentro de o en relación a las universidades. Estas instituciones de enseñanza superior son importantes de focalizar

1 Investigación detectivesca exhibida en el MAC Quinta Normal en Santiago el año 2009.

no solo porque todes les autores de este libro nos desempeñamos o nos hemos desempeñado en su seno, sino también porque, hasta el día de hoy, ellas son un albergue privilegiado para les artistas chilenos. Más allá de proporcionarles una formación profesional y académica, las universidades en muchos casos les permiten disponer tanto de una plataforma de acción como de una remuneración estable (o más o menos estable). Teniendo en cuenta lo desarticulado de la sociedad civil, lo poco desarrollado del mercado del arte nacional y lo exiguo de los recursos públicos entregados al arte –notablemente mediante el mecanismo de los fondos concursables[2]–, el patronato universitario sigue siendo fundamental para el desarrollo de las artes y les artistas a nivel nacional.

El primer efecto de la investigación artística en este contexto es que sienta la precedencia de la investigación sobre el arte. Bajo la influencia global del Plan de Bolonia adoptado por distintos países europeos a partir de 1999, se le va otorgando un lugar destacado a la investigación en las universidades[3]. En Chile, el acople a Bolonia se ve paradójicamente obstaculizado por el neoliberalismo reinante en la posdictadura. Bajo el argumento de la democratización, el ingreso a las universidades se masifica, viéndose privilegiada la docencia como actividad altamente lucrativa que atrae a grandes consorcios privados y apenas

2 Los primeros fondos concursables en el ámbito artístico fueron creados en las postrimerías del régimen militar, en 1989.

3 Junto a medidas como el escalonamiento homogéneo de los grados académicos, el fomento de la movilidad estudiantil o la adopción de un sistema de créditos transferibles, entre otros.

permite a las universidades estatales administrar su miseria. Después de las movilizaciones estudiantiles del año 2011, el sector se vuelve a regular, quedando condicionados el apelativo de "universidad" y la recepción de fondos ad hoc a una acreditación en "investigación y creación". Así, se busca resguardar el lugar de les artistas en las universidades, especialmente mediante una validación de sus producciones específicas. Pero es la investigación la que permitiría realizar el acople a una "sociedad del conocimiento". Dado el casi nulo desarrollo de centros de estudios tanto independientes como dependientes de las grandes industrias y corporaciones, asignar esta misión a las universidades puede parecer crucial: en la legislación actual, esto las distingue de las instancias de educación superior abocadas a la docencia, es decir, los institutos, los centros de formación técnica y las propias escuelas de bellas artes (como las de Valparaíso y Viña del Mar).

Los desajustes de la precedencia investigativa en lo que ha sido la práctica artística universitaria no se pueden aminorar. Tradicionalmente, el artista profesor transmitía sus conocimientos en el aula guiando la realización de ensayos, bosquejos, ejercicios, repeticiones o maquetas, es decir, mediante procesos de experimentación poética y estética que se reforzaban con aprendizajes en teoría e historia de la respectiva disciplina. Hoy, se trataría de que les propios artistas problematicen sus técnicas a partir de conocimientos avanzados en materias teóricas, históricas u otras adquiridos a través de investigaciones de posgrado y preferentemente de doctorado comunicadas mediante el lenguaje verbal. Este cambio, sumamente reciente y, a la vez, muy palpable, reconfigura los modos de hacer arte aún

más allá de la universidad, en tanto matriz formadora de multitud de artistas, hoy. De hecho, siguiendo a Hal Foster, surgen en los Estados Unidos de posguerra "novedosos programas académicos" (licenciaturas) que introducen "un nuevo rigor teórico" en el estudio de las bellas artes (2001: 7). Sin embargo, entre aquella situación y la actual existen diferencias. El uso preferente del concepto de teoría hasta hace muy poco tiempo atrás dejaba traslucir la importancia asignada a los procesos de reflexión y auto-reflexión involucrados en la práctica artística. De igual modo, el concepto de crítica aludía no solo a una disposición o actitud, sino también a la importancia de desarrollarla en la esfera pública. En la actualidad, ambos conceptos y prácticas ciertamente se integran en la investigación, pero en forma supeditada al nuevo fetiche de la producción de conocimiento. Esto hace que el artista en la academia, más que un *productor* que opera al interior del sistema de producción de conocimiento, sea un simple *abastecedor* de este sistema, si seguimos la distinción establecida por Walter Benjamin (2004: 38-39).

Así, mientras se mantenía hasta ahora una relación más bien poética con la estética, poética en el sentido de emotiva, afectiva, pero también situada y procesual, abierta a un devenir, esta relación pretende en adelante ser eminentemente epistémica. Las prácticas no son estancas, pero cambia el orden de su articulación y, con ello, se evidencia un descalce fundamental: aquel existente entre la exigencia de abastecer un sistema de producción de conocimiento predefinido, por un lado, y la exigencia de producir(se) (desde) formas de afección que lo puedan transformar, por otro lado. El problema es menos el

conocimiento susceptible de derivarse de cualquier práctica artística que la transformación del conocimiento en producto capital de la economía actual.

Para dar cuenta de las imbricaciones entre arte e investigación es que se usan los términos de investigación artística o investigación creación, en las diferencias que involucran[4] y en todos los matices que aportan sus diversas subcategorías. Nos inclinamos por usar el término de investigación artística porque el de investigación creación parece ser más fácilmente recuperable por las lógicas de innovación del capitalismo avanzado, sus inventivas industriales y posindustriales, al perder rápidamente el vocablo de creación la fuerte connotación estética y poética que tenía en los siglos XIX y XX. De alguna manera, el vocablo “arte” preserva esta connotación.

El otro efecto del concepto de investigación artística es la supeditación de las iniciativas artísticas a un tipo específico de investigación, pues, lejos de llevarse a cabo en un entorno neutro y desprejuiciado, las relaciones entre arte e investigación se encuentran condicionadas por la hegemonía de la ciencia. En lo inmediato o más evidente, esto concierne a las condiciones mediante las cuales opera el paradigma científico de saber, es decir, el conjunto de procedimientos destinados a asegurar la validez, la confiabilidad, la veracidad de sus experimentos. Ellos requieren ser replicables y, por ende, comunicables, lo que atenta contra el tradicional modo de operar de les artistas, fundado más bien en el silencio o inclinado a elaborarlo, y la

[4] La primera, más usada en el ámbito anglófono; la segunda, en una órbita francófona.

concomitante separación existente entre su práctica y su teoría, expresada en un lenguaje verbal, por medio de la escritura alfabética. Sin duda, el carácter metareflexivo del arte contemporáneo ha venido anunciando lo que hoy se vive, pero en la forma más bien distendida que señalábamos más arriba, manteniendo una conexión con el modo alógico de las artes, desplazando la poética hacia las palabras. Además, la contemporaneidad en el arte es un fenómeno que no se produce de igual forma en todas las disciplinas ni, desde luego, en todos los lugares del planeta –y mucho menos en sus provincias.

Ya les artistas nos habíamos enfrentado al requisito de transparentar nuestros enfoques, objetivos y procedimientos, por distintos motivos. La extensión universitaria del siglo XX implicaba la asignación directa de recursos a iniciativas selectas y, sin duda, desde un horizonte democrático, la ampliación de las convocatorias tiene un aspecto saludable, como lo tienen las rendiciones de cuentas, pero ¿según qué parámetros? Bajo el imperativo de justificar la solicitud de recursos y patrocinios en un entorno competitivo, así como de rendirlos y someterlos a diferentes controles institucionales públicos o privados, hemos estado aprendiendo al menos desde los años 1990 las sutilezas de la formulación de proyectos. Esto, ligado al imperativo de la gestión –y la contrapropuesta de la autogestión–, como aspecto clave de una democracia neoliberal que, mediante el mecanismo predilecto de los fondos concursables, siempre promete más de lo que termina otorgando. Los 2010 parecen marcar un nuevo momento, pues nos compete, en adelante, la difícil tarea de precisar aún más, mediante palabras, nuestros problemas, conceptos, teorías, técnicas, procedimientos, metodologías, etc.,

focalizando los tipos de pesquisa que subyacen a nuestras prácticas y procesos de producción, para fundamentarlos mediante formatos comunes, homologables de argumentación. De esta manera, se acentúa la crisis en la relación poética mantenida hasta ahora con la estética, afectada ahora también en su singularidad, su originalidad, sobre todo si se considera que, mientras el imperativo de la gestión fue haciendo emerger la figura del gestor, que puede o no confundirse con la del artista, el de la investigación supone que le propio artista sea quien investigue para producir conocimiento. En este contexto, la práctica artística comprendida como investigación tiende a chocar no solo contra la procesualidad de la obra, comprendida como antídoto frente a su fetichización comercial, sino también contra el carácter opaco y la indeterminación del proceso mismo de creación artística.

En suma, ligada a procesos como la profesionalización de las artes, la importancia de las subvenciones públicas para su ejercicio y la creciente dedicación laboral de les artistas a la docencia en un contexto de consolidación del paradigma de la sociedad del conocimiento, la investigación artística se perfila como, quizás, la más álgida zona de confluencias entre arte y universidad de los años que vienen. Pretender abordarla en busca de un mayor entendimiento puede parecer paradójico porque, aparentemente, significaría acatar los efectos mencionados más arriba. Sin embargo, lejos de asimilar y replicar las comprensiones de la investigación artística que se encuentran operativas a nivel internacional, buscamos palpar sus implicaciones para Valparaíso, desde una conexión afectiva con la región. Esto nos permite avizorar, aun de manera nebulosa,

agencias artístico-investigativas otres, donde la producción de conocimiento, salvando los automatismos de la ciencia, está guiada por la percepción y la sentida reflexión sobre los modos de afección que la e-motivan, la fundan, la guían y la pueden informar. En esta perspectiva es que los textos aquí compilados, redactados desde diversas disciplinas artísticas y también desde algunos cruces con disciplinas no artísticas, se han reunido en cuatro apartados. Estos, desde luego, admiten lecturas cruzadas, pero dentro de un diagrama que se propone señalar puntos de tensión.

En el primero de estos apartados, Gustavo Celedón y Marcelo Raffo reflexionan desde la filosofía acerca de la posición particular de la investigación artística en un sistema de producción del conocimiento dominado por la ciencia occidental. Para Celedón, en "¿Qué significa conocimiento en la investigación artística?", se trata de defender el entrelugar que esta abre entre saber y no saber, desde una indiscernibilidad fundamental, mientras que Raffo, en "La investigación artística: una búsqueda subjetiva", cuestiona que los procesos artísticos sean lineales, pues tienen un carácter irreductible a marcos rígidos, a objetivos y métodos predefinidos. En el segundo apartado, las preguntas versan sobre la investigación artística en el contexto institucional concreto de la Universidad de Valparaíso. Álvaro Huirimilla, en "Allan Browne, de la ilustración al diseño. Anotaciones (audio)visuales del aporte de su obra al desarrollo del diseño gráfico en Chile", aborda esta disciplina en tanto oficio, práctica reflexiva y carrera de pregrado, ejemplificando, además, lo que puede ser una investigación artística de carácter audiovisual. Carolina

Benavente, en "El giro artístico del DEI UV: investigación artística y formación doctoral interdisciplinaria", enfoca los avatares curriculares de un posgrado que forma y se reforma para, entre otras cosas, potenciar la tentación artística de sus integrantes.

En el tercer apartado se reúnen dos textos sobre procesos de investigación creativa en laboratorio o taller, en tanto sería el espacio privilegiado de la investigación artística. Rossana Bastías, en "El desplazamiento de la palabra poética a la imagen visual: investigación tipográfica en torno al Canto VII de *Altazor*", da cuenta de las resignificaciones sustanciales que se pueden producir en un movimiento de esta naturaleza, concebido como investigación y proceso creativo. Ariadna Alsina, en "Procesos de creación híbrida: sonido y cuerpo para una escritura interdisciplinaria", expone cómo música y danza se aúnan en una nueva composición, mediante un proceso de investigación teórico-práctico donde la tecnología brinda las interfaces de articulación. En el cuarto y último apartado, dos procesos de investigación trasladan los cuerpos investigativos hacia los territorios. Verónica Francés, en "Bestias populares. Tentativas artísticas de insurrección", sitúa su experiencia de fuga en relación al Cono Sur latinoamericano, mientras Jocelyn Muñoz, en "Investigación expandida: acerca de *Dé_Tour [etnografía y derivas]*", lo hace en relación a la región de Valparaíso, que propone rebautizar como región de Aconcagua. En estos ensayos, la investigación artística manifiesta su complicidad con las humanidades, al sedimentar poéticas de la investigación que revelan cómo las prácticas artísticas situadas requieren y agencian procesos de producción de conocimiento alternos.

Agradezco a les autores que contribuyen en este libro, a les ponentes y asistentes de la Primera Jornada de Investigación Artística, a les miembres del CIA, a les autoridades de la UV que apoyaron esta publicación y, desde luego, a sus lectores. Cada une de elles hallará en este volumen sus puntos de interés, sus motivos para realizar pausas, avanzar, desviarse, sumergirse, retroceder. En el actual sistema académico, donde se fomenta la parcelación del saber en *papers* validados e indexados, la publicación de un libro es un acto casi gratuito, tanto como puede serlo su lectura. Es un acto de este tipo es el que les invitamos a realizar en las páginas que siguen, para que puedan trazar en ellas sus propios recorridos. Y con respecto al contexto de revuelta social, política y cultural durante el cual se finaliza esta edición, solo cabría agregar que varios de los motivos de este levantamiento se hallan implícitos en este libro, como en tantos más. Es de esperar que iniciativas como esta contribuyan a que la universidad chilena, mucho más proclive a actuar críticamente generando productos de investigación que transformando sus propios modos de funcionamiento, pueda ella también constituirse de otra manera.

Referencias

BENJAMIN, Walter (2004). *El autor como productor*. México: Itaca.

FOSTER, Hal (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo.* Madrid: Akal.

¿Qué significa conocimiento en la investigación artística?

GUSTAVO CELEDÓN BÓRQUEZ
Escuela de Cine,
Universidad de Valparaíso
gustavo.celedon@uv.cl



> Solo puede saber la forma de su Yo
> Alain Badiou

> Habrá que declararse incompetente en todas las materias de mercado
> Fito Páez

Introducción

A

El segundo epígrafe anuncia algo muy distinto a una resignación, pues declara el abandono de las dinámicas que gobiernan todo para retirarse a una dimensión que no hace sino recuperar un conocimiento que no tiene producto en ninguna parte y que se vincula íntimamente con una experiencia que se proyecta a través de imágenes cuya continuidad parece un secreto contado a medias, balbuceado por una melodía.

Por su parte, el primer epígrafe no anuncia una imposibilidad, sino un carácter. Carácter que define la estructura de la

epistemología contemporánea, la cual no remite solamente al ámbito científico-académico, sino a la estructura global con la cual se concibe y se apropia la realidad de manera oficial e institucionalizada. Alain Badiou critica fuertemente el paradigma constructivista –de origen leibniziano– que rige el ordenamiento de los conocimientos y las realidades o mundos que se ordenan *con* o *a partir de* ellos (Badiou, 1999: 295-359). Se pueden concebir las demandas más justas, pero estas pueden estar perfectamente estructuradas desde el paradigma criticado: el horizonte de la demanda puede transformarse en una extraña tautología entre un Yo y la justicia, como si la justicia tuviese que ver con la justeza de un Yo: un Yo que se encuentra a sí mismo, que se tranquiliza, que encuentra identidad, salud, etc.

La postura que sugiere Badiou, en este punto especial y más allá o más acá de su propio pensamiento, hace relación a lo siguiente: el conocimiento, si existe, es decir, si existe algo así como el conocimiento, debe resistir a la disolución de los acontecimientos en "Yoes". Y esto implica al menos dos cosas: a) un nuevo pensamiento del sujeto; b) una región inabarcable para las estructuras que constituyen al sujeto. Dicho de otro modo: los acontecimientos no se dejan abordar completamente por los lenguajes con los cuales toda la *institución* humana se comunica, se institucionaliza, se lee.

> El ser es una frase escrita en sujetos. Sin embargo, ese sujeto, que no es fisurado por ningún descentramiento de la Ley y cuyo deseo no es causado por ningún objeto, es en verdad un puro sujeto lógico. Lo que parece advenirle es el despliegue de sus predicados cualitativos. Es una tautología práctica, una reiteración de su diferencia (Badiou, 1999: 359).

B

El presente ensayo piensa la cuestión del conocimiento artístico desde una problemática filosófica: no responder a la pregunta "qué es el conocimiento artístico" –título del presente escrito– o "qué es el conocimiento en general", sino más bien aportar al bosquejo del, en efecto, problema político-filosófico sobre el cual se genera y se hace indispensable, creemos, este tipo de preguntas hoy.

La inquietud principal que nos moviliza se vincula a la necesidad de crear distancia frente a una condición de disolución de los acontecimientos. Estos se disuelven por doquier en todo tipo de códigos: periodísticos, espectaculares, históricos, sociológicos, económicos, analíticos, etc. Dicho de otro modo, un acontecimiento parece hoy no merecer dignidad alguna sino en la medida en que un agente descifrador es capaz de reconocerlo, de integrarlo a su comunicabilidad propia.

¿Y si el conocimiento no tuviera que ver sino con acontecimientos que precisamente no se dejan reconocer, no dejando que un agente decodificador se desenvuelva y se reconozca a sí mismo en y por él?

Plantearnos esta pregunta no tiene que ver, insistimos, con establecer el *tipo* de conocimiento que subyace al rotulo "investigación artística". Tiene que ver con la importancia de la actividad artística en el discernimiento de una experiencia, la del conocimiento, que resiste casi por instinto a la decodificación generalizada de los acontecimientos en puntos-sujetos, yoes, lenguajes cerrados que se retroalimentan precisamente transformando los acontecimientos en derivados de su propia lengua.

C

Este punto es fundamental. No pensamos la actividad artística desde un privilegio equívoco. Muy por el contrario, reconocemos que en las artes los puntos-sujetos, yoes, lenguajes, escuelas, egos absurdos y muchas veces patéticos, abundan y se comen, también, las experiencias y los acontecimientos. Por ello, pensamos más bien en las dimensiones de la actividad artística, aquellas vinculadas con la percepción, los sentires, lo que Rancière pudo haber llamado *lo sensible*: el sentir.

D

Sentir. Si efectivamente hay una dimensión inapropiable en los acontecimientos que no se deja leer por lenguajes o sujetos, ella solo se abre paso a través de cierta conmoción de los sentidos. Una falla en los lenguajes no puede sino corporeizarse y, antes de transformarse en estrés, síntoma, cáncer, etc., puede perfectamente ser explorada, no solo en sus dimensiones subjetivas, sino en relación a los acontecimientos que la "conmueven". Decimos acontecimientos y no objetos, pues estos últimos son la contra-partida de aquel sujeto que lee todo desde sí mismo, esto es, de aquel sujeto que crea y comprende objetos. ¿Cómo? Transformando los acontecimientos en sujetos-con-nombre-de-objetos. De ahí que operar al objeto para abrir paso al acontecimiento promueve, según decíamos líneas más arriba, un nuevo pensamiento del sujeto que perfectamente podría ser llamado de otra forma –no más sujeto. No nos sumergiremos, sin embargo y por ahora, en estas cuestiones, dado que abren un camino diferente al aquí planteado.

Antes incluso de una aparente urgencia subjetiva, queremos exponer simplemente el convencimiento de que una pregunta que pone en cuestión las formas del conocimiento –general y artístico, en este caso– permite observar lo que, sin una pregunta como esta, permanece inobservable, irracional: la funcionalidad del mundo del conocimiento –y la funcionalidad en general. Observar, es decir, poner atención, repetir, mirar, especular, teorizar a partir de los sentidos (ver, escuchar, sentir, oler, tocar y más…).

Se comienza a mirar de cerca el "estado de trance" con el cual los agentes que participan en el mundo de los conocimientos actúan. Tal trance, lejos de cualquier romanticismo o naturalismo, es una suerte de posesión de los cuerpos por la *función*. La *función* entra en nosotros, adquiere forma de rito y la naturalización de los procesos, de las jerarquías, de los índices, se endurece cada vez más, al punto de hacer de este mundo de los conocimientos un mundo bastante irracional, adorador del funcionalismo e incapaz de abrirse a otras formas de *episteme* que están lejos de expresarse en los códigos oficiales. Si bien existe la voluntad –pero esa voluntad poco puede cuando los acontecimientos se escriben no solo en puntos-sujetos sino en puntos-ciegos-sujetos–, la *función* gobierna por todos lados.

De hecho, no habría posibilidad de conocimiento o simplemente posibilidad de experiencia si no se detuviera la automaticidad que hace de los acontecimientos meras partículas comunicables o descomponibles en lenguajes científicos,

periodísticos, artísticos, sociológicos, interdisciplinarios, etc. Esta detención, creemos, no tiene la forma de la *époché* fenomenológica, pues no es una suspensión de la inercia del lenguaje, de los conocimientos previos o de lo sabido para esperar que la esencia del fenómeno se manifieste en su esplendor y pueda renovar e *innovar* el lenguaje que accedió a suspenderse; es, más bien, todo lo contrario, a saber, el comienzo de otros planteamientos, la ideación de otras estrategias, la urgencia de llevar cabo la experiencia de enfrentar los acontecimientos no de acuerdo a los intereses de cuerpos de lenguaje particulares (disciplinas, ideas políticas, escuelas artísticas, parches de programación, aplicaciones, religiones, etc.), sino más bien a partir de estados sensibles en juego y activos en las experiencias que no pueden ser cubiertas en toda su extensión por la violencia decodificadora de sujetos (o cuerpos de lenguaje) que desean confirmarse cada vez en las cosas que suceden.

De ahí que plantear esta pregunta –¿qué significa conocimiento artístico?– es explorar el mundo de las consecuencias de su formulación o vociferación. Es un ejercicio que nos permite, en principio, pensar. Ahora bien, pensar no es la actividad por excelencia a la cual pueden aspirar los humanos y sus sociedades. Pensar tampoco es una actividad suprema, divina, sublime. Todo lo contrario. Decimos simplemente que, sin pensar, sin querer pensar, hemos decidido también dejar de sentir. Y que, al abrir un ejercicio de pensamiento hemos abierto, antes incluso, un despliegue de sentires. La investigación artística parece tener

esta doble impronta del sentir y el pensar, no relegando la actividad de la investigación o la exploración a un lugar predilecto, el cerebro o la piel, sino creando los mecanismos, artefactos, procesos, obras, materiales por los cuales las inquietudes en juego depositan el pensar y el sentir, juntos o separados, en diferentes partes del cuerpo, la percepción, la intelección, etc.

El conocimiento artístico tiene que ver con este *sentir*. Y con aquel *pensar*.

Diagnóstico: nihilismo extremo

En las bases conscientes e inconscientes del saber occidental, el arte y lo sensible han estado desde siempre, por decirlo de alguna manera, fiscalizados por la noción de conocimiento. Esta fiscalización tiene una forma decisiva: es el conocimiento mismo el que se concibe en contra de las potencias sensibles. Pues las apariencias, sentenciaba Platón, engañan. La sensibilidad oculta las formas de la verdad y, por lo tanto, las vías del conocimiento debían superar las difusiones, los desvíos, los desenfoques de lo sensible.

Las sombras, ese es el lugar de las cuestiones sensibles. Es decir, a ese lugar quedaron desplazadas. El conocimiento debía velar por superar las sombras, alcanzar la luz. Así, miles de metáforas que adornan el relato universal, desde el Mito de la Caverna de Platón hasta las verdades neuronales que hoy fiscalizan las

interpretaciones de la realidad (las sombras de la imaginación), marcan la línea entre quienes producen conocimiento y quienes producen falacias, apariencias de conocimiento.

El conocimiento ha quedado entonces sujeto al valor de una verdad, entendida esta como lo supuestamente estable que subyace al llamado, por ella misma, caos sensible. Esta ecuación histórica se extiende: para los griegos, lo sensible constituía el núcleo del error y, por ello, debía ser superado por lo inteligible, por lo verdadero, más allá del cambio. Los medievales considerarán que el cuerpo es el pecado original, los modernos kantianos que el conocimiento sensible deviene a-sensible en su forma de estética trascendental e incluso los contemporáneos como Heidegger seguirán regulando lo sensible bajo la aspiración de la metáfora poética, esto es, del lenguaje y del ser –el ser expresado en el lenguaje, la palabra formándose a través de la materia imaginativa; esta nunca, por tanto, separada de la función de decir.

Hoy no deja de ser así. Existe la promoción de una ignorancia vacía que hoy encontramos por doquier y que incluso llega a habitar el corazón mismo de la llamada producción de conocimientos. Pues, por un lado, esa ignorancia es el contrapeso y la excusa necesaria para un aumento del valor de los conocimientos, tanto en su plano comercial como en el plano metafísico. Pues, por otro –y esto nos lo enseñó ese gran pensador que fue Nietzsche–, el conocimiento occidentalmente entendido no es otra cosa que la generación y el despliegue de

fuerzas nihilistas reactivas que disminuyen el valor de la experiencia por el de verdades suprasensibles o, dicho de otro modo, niegan el valor de la vida, del mundo vivido, por la construcción de mundos llamados verdaderos, mundos que por su perfección y exactitud merecen más verdad que aquel que nos toca vivir día a día:

> ¡El concepto "más allá", "mundo verdadero", inventado para desvalorizar el único mundo que existe –para no dejar a nuestra realidad terrenal ninguna meta, ninguna razón, ninguna tarea! (Nietzsche, 2005: 144).

Nos detenemos: ignorancia, nihilismo y conocimiento encuentran en efecto una ecuación solidaria. Las políticas del conocimiento hoy por hoy, que, a través de un criterio de experticia diseñado por el mercado definen qué es y qué no es conocimiento, paralizan la actividad científica y creativa, dejan todo a nivel 0, suprimen las diferencias, hacen del conocimiento la ignorancia. La única práctica que parece ser real –sin complejos de utilizar la palabra "real"– es la fiscalización o, si se quiere, el intercambio continuo de formas protocolares que determinan las formas de presentación de los conocimientos. Esto último se introduce a través de los controles metodológicos, a través del trato entre quienes componen y quienes compiten por componer eso que se ha dado en llamar la comunidad académica, la comunidad científica. Salvar los modales de un texto, los modales de una sesión de clases, de un seminario, participar en un coloquio, sumar lectores, llenar casilleros. El conocimiento es la sabiduría de los formularios.

De hecho, es sintomático: por más que la publicitada post-verdad actúe por todos lados a expensas de las redes sociales e Internet, subyace a ella el convencimiento neoliberal de que la única verdad es la economía –el libre comercio, digamos. Y, de ahí, una fórmula interesante: la post-verdad es al mundo de la información y el conocimiento, lo que la desregulación es a las finanzas: sin límites; esto es, más allá de si un conocimiento es verdadero o falso, lo que importa es su rendimiento, pues, a fin de cuentas, dicen, esa es su única verdad.

$$\frac{\text{post-verdad}}{\text{desregulación}} = \frac{\text{mundo de los conocimientos}}{\text{mundo de las finanzas}}$$

Tal rendimiento no es otra cosa que su distribución, su permanencia como aquello de lo que se habla. Una post-verdad no se diferencia de una verdad, de un conocimiento en la medida en que produce opinión, gente hablando, estadística, visualización de públicos objetivos, etc. Función.

Este diagnóstico nos lleva a un punto de paradoja extrema:

a) históricamente, el conocimiento parte negando, para concebirse como tal, las apariencias y, con ello toda la dimensión perceptual-sensible. Esta idea se inscribe en el corazón de nuestra actualidad: es la razón por la cual, por ejemplo, el

estatuto de *ciencia* da un sello de certificación a los conocimientos, sello que para artes y humanidades está vetado.

b) pero al diagnosticar el desastre de nuestros tiempos, vemos equivaler conocimiento e ignorancia, conocimiento y formulario, conocimiento y metodología, conocimiento y opinión, etc.

De aquí un nuevo punto:

c) si el conocimiento se iguala a la ignorancia –el experto suda ignorancia–, no se debe a un impulso emancipatorio, tal como lo piensa Rancière (2014), por ejemplo. No hablamos aquí de la ignorancia que, rechazando el saber empaquetado y decodificable, puede concebir otras formas de conocer y crear la experiencia. Aquí, en nuestro mundo liberal, se trata de todo lo contrario: de no querer saber, de no querer experienciar, pensar, conocer. Ignorancia es, en este sentido, no una potencia creadora, sino una potencia nula: desear que el conocimiento no nos haga conocer, que el conocimiento se anule en su multiplicidad circulante, democracia de la nada, en donde un conocimiento y otro, devenidos opiniones, se anulan en un nivel de igualdad que, por lo demás, *jamás es igual*, pues se basa no en otra cosa que la desigualdad. Todo diálogo se da hoy, en efecto, sobre una base de desigualdad, dos que hablan no están en un nivel igual de oportunidades. Pero la democracia de los conocimientos supone que, por el contrario, esa igualdad es el principio. Por lo mismo, levantando un sistema en donde el conocimiento no agrega ni quita, en la utopía de la

transparencia, de las cuotas de tiempo y enunciación, lo que se logra es que la desigualdad se mantenga intacta. "Así es la vida" –dicen. Único conocimiento que conocen –y sobre el cual todos los otros conocimientos se anulan entre ellos. Volveremos sobre esto.

Hoy vale más la impronunciable ignorancia del experto –aquel que cree que el saber se acaba cuando logra saber– que la ignorancia, por lo demás siempre odiada, de aquel que reconoce que el saber no se ha acabado cuando se sabe.

El planteamiento es el siguiente: el nihilismo no tiene intenciones de desfigurar el arrastre de la tradición. Por el contrario, esto lo define. Y en este sentido, no le es cómodo, práctico, motivante ni conveniente horadar las divisiones clásicas, siempre cimentadas en las estructuras de nuestra cotidianidad. En parte, porque sus límites no pueden aspirar a otra cosa; en parte, porque la tradición es *capital*. El nihilismo da a la tradición apariencia de progresión –por lo cual, de paso, considera toda progresión, movimiento, inquietud… como mera apariencia. Mantiene, de este modo, la división clásica, pero ahora en un sentido funcional, forma predilecta, para este nihilismo, de la progresión y la vanguardia. El nihilismo, que prefiere la nada a cualquier movimiento, se apropia en sentido funcional de las cartas progresivo-vanguardistas que alguna vez significaron justicia, pero lo hace, precisamente, porque considera que todas ellas no movilizan una interesante y



(Parra, 1972)

Se suele decir hoy que una crítica unísona a la izquierda y a la derecha no es otra cosa que una idea de derecha. En principio, sí lo es, pues la democracia que habitamos no es otra cosa que el imperio de una libertad de expresión que funciona con enunciados que terminan anulándose unos a otros. La democracia hace de las diferencias y los conflictos, lo mismo (lo neutro), generando una aversión contra todo aquello que pueda ser diferente a la diferencia (oficial). De ahí que pelear a través de los medios democráticos es nutrir el dinamismo de una máquina que necesita material para neutralizar –el objetivo democrático no es una neutralidad quieta, sino un proceso constante de neutralización: es esa su energía, la neutralización, la "nihilización" de lo que aparece. Sin embargo, la crítica a la dialéctica izquierda-derecha adquiere sentido cuando observamos que, frente a la desigualdad y decadencia imperantes, los individuos insisten en pensarse a sí mismos –incapaces de dimensionar el acontecimiento, la desigualdad. "Izquierda" designaría un individuo, una posición argumentativa o teórica frente a una desigualdad que cree identificable, y no un proceso de riesgo para confrontar dicha situación. Ese riesgo debe anteceder el nombre, lo que significa que la izquierda es incluso esa posibilidad de justicia que arriesga perder su individualidad, su nombre, su firma. Es decir, la crítica unísona a la izquierda y a la derecha puede ser también una crítica de izquierda. Pero de una izquierda no individua, con procesos sensibles ajenos a la dialéctica, formato que desde hace tiempo sirve a la individualidad.

poderosa energía especulativa. El secuestro, por parte del nihilismo, de todos los elementos que alguna vez se cuadraron con la justicia, tiene precisamente la forma de la transformación de todo en material especulativo. Y la especulación deviene venganza frente a todo lo que pueda parecer verdad a fin de instalarse, ella misma, como la verdad. Venganza: la tradición ha perdido el monopolio de la verdad; transforma lo que fuera de ella puede parecer verdad en apariencia. Esto porque vuelve a recuperar la verdad en un sentido bastante especial: el orden espontáneo. Volveremos sobre esto.

Por ello, Nietzsche –contra el nihilismo– intuyó muy bien cuando sentenció que eliminar el mundo verdadero era también eliminar el mundo de las apariencias (2002: 57-58). Significa esto que la dimensión perceptual-sensible está inmediatamente conectada con toda la región inteligible, la región mental, racional. Por el contrario, el nihilismo es el control de la verdad sobre la apariencia, pero también de la apariencia sobre la verdad. Necesita de la división para así producir una dialéctica de la anulación.

Esta función se escribe más o menos así: es necesario mantener siempre el buen juicio de una verdad que supera los pareceres y las percepciones, de la misma manera que es necesario establecer que la verdad de esa verdad es pura apariencia. Pues de lo contrario, detiene la especulación, el orden espontáneo. De ahí que los expertos de la televisión y otros medios, como muchas revistas académicas, aparezcan como entes juiciosos por sobre la muchedumbre opinante. Pero de ahí también que aparezcan

como entes fugaces cuyas verdades son incapaces de remover algo, pues no juegan a otra cosa que al sometimiento de los conocimientos a la vorágine especulativa, donde la verdad de sus verdades se vuelve pura apariencia ante la potencia infinita de la especulación financiera, cognitiva, etc. La verdad de la verdad, piensan, es la relativización, es decir, la condición aparente de toda verdad.

Los expertos son incapaces de concebir otra *cosa* pues es solo esa *cosa*, en la cual actúan, la que les da el certificado de expertos.

En estricto rigor, el desafío es hablar de otra *forma*: no más, simplemente, región inteligible, sensible, etc. Para acentuar lo que comúnmente se llama sensible o inteligible, habría que empezar por plantear nuevas concepciones al respecto. Quizás no más regiones, no más fronteras entre uno y otro. Por lo tanto, no más transacciones ni simples negociaciones, a no ser que estas se hagan no sobre el terreno habitual de la división clásica, sino en vistas a elaborar este espacio que aquí planteamos. En la cuestión de los conocimientos, sin antecederles de manera tan automática las nociones de *comunidad* o *mundo*, se trataría de potenciar los modos en que los acontecimientos supuestamente a discernir se vuelven más bien posibilidades que, indiscernibles, movilizan situaciones de exploración y elaboración que, a la vez, permiten dinámicas de socialización que no repiten el malestar generalizado del cual habló alguna vez Freud (2010) y, con ello, se resisten a perpetuar el mundo tal como está regido. De alguna manera, es la energía

social –la de una sociedad que no se concibe "interna", sino más bien abierta a la posibilidad eterna de acontecimientos– la que progresivamente se emancipa de estructuras que no hacen otra cosa que explotarla para fines individuales que están lejos de querer concebirla circulando desde otra economía, ajena ciertamente a la atrofia generalizada y progresiva que se impone.

La apuesta de la disolución de las divisiones inteligible/sensible y, agregamos, sujeto/objeto, apuesta bien sabemos contemporánea, apunta a un hecho fundamental: los acontecimientos no se dejan percibir por divisiones como sensible/inteligible. Esto no quiere decir que no exista una fluctuación que permita identificar experiencias ligadas más al cuerpo o la mente. Pero cuerpo y mente ya no entran en una relación de distinción o unidad: otra relación se sostiene. La separación los pierde, la unidad también. El punto es mantener el carácter indiscernible que no distingue la *separación* de la *unidad*. La separación no conforma pequeñas unidades identificables y la unidad no implica una totalidad de todas las cosas. Lo que está separado no implica la constitución de unidades elementales que puedan negociar su diferencia. Entre una pareja de elementos encontraremos múltiples puntos de unión y separación, no plenamente fijables e incluso no plenamente cartografiables. Lo que une y separa a una pareja o a una multiplicidad está en constante movimiento, en constante transformación. Pareciera no bastar la dialéctica –en tanto encubrimiento mayor de movimientos, de todos los tamaños, más complejos que la doble posición argumental o esencial:

movimientos aberrantes como dice Deleuze (2016: 58) (Lapoujade, 2016); contradicciones, podríamos agregar, múltiples, monstruosas, imposibles, microscópicas más que macroscópicas, como nudos infinitamente pequeños, todos juntos, sobre los cuales la idea de solucionarlos, desanudarlos o destruirlos no es precisamente la mejor idea. Y de estos acontecimientos no se predica el silencio, lo que la circulación de los conocimientos no debería tocar. Por el contrario, se transforman en el germen de todos los conocimientos, es esa área de tiempos y espacios difusos lo que tiene sentido para el conocimiento. Pues es lo que este mismo, precisamente, no conoce.

Dicho de manera más sencilla, toda la materia de los conocimientos se alimenta del no-saber fundamental que constituye la acontecimentalidad, el hecho de que acaezcan acontecimientos sin que, finalmente, puedan ser discernidos. Pero tal indiscernibilidad no ha de desembocar en nihilismo, esto es, en la impotencia de la verdad y por lo tanto en la maldición de esta vida: es la posibilidad misma de concebir la indiscernibilidad y la transformación como energía y, por tanto, como una forma de dinámica diferente que concibe de otra manera los espíritus que constituyen la sociedad y sus partes, habitantes, creaciones, vidas.

Conocimiento e investigación artística

Es por ello que, a la pregunta por el conocimiento en la investigación artística, le subyace una pregunta global, a modo crítico: ¿qué es el conocimiento, hoy? O, dicho de otro modo, ya que la tendencia es hablar de capitalismo cognitivo, sociedad de los conocimientos, de la información, capital científico: ¿qué es un conocimiento? Y es más: ¿qué se quiere conocer? E incluso: ¿realmente se quiere conocer?

Cuando el conocimiento –con ello el saber, la sabiduría– comienza a circular según la lógica del mercado, esto significa varias cosas. Entre ellas, por ejemplo, que el conocimiento tiene un valor *en* el mercado; que debe haber, por ende, agentes valorizadores, especulación, oferta, demanda, tendencias, etc. Pero, más generalmente, significa que el conocimiento que circula lo hace bajo un principio ideológico fundamental del liberalismo económico: el principio de la auto-regulación del mercado. Y este principio es *la verdad* para este liberalismo económico. No hay nada que agregarle, nada que quitarle. Más bien, se contempla. Se contempla cómo actúa, cómo se mueve en un presente dado.

De ahí que todos los conocimientos circulantes no están llamados a agregar o quitar verdad alguna a este principio. Más bien, casi sin importar su verdad o falsedad, deben transformarse en elementos de circulación, alimentar y constituir flujos de información para que el mercado se mueva y crea estar auto-regulándose. De esta manera, el convencimiento ideológico de la auto-regulación y el crecimiento se coloca como verdad universal, como ciencia eterna para la cual, por tanto, todo otro conocimiento queda anulado.

En la medida en que todo individuo procura en lo posible invertir su capital en la actividad nacional y orientar esa actividad para que su producción alcance el máximo valor, todo individuo necesariamente trabaja para hacer que el ingreso anual de la sociedad sea el máximo posible. Es verdad que por regla general él ni intenta promover el interés general ni sabe en qué medida lo está promoviendo. Al preferir dedicarse a la actividad nacional más que a la extranjera él solo persigue su propia seguridad; y al orientar esa actividad de manera de producir un valor máximo él busca solo su propio beneficio, pero en este caso como en otros una mano invisible lo conduce a promover un objetivo que no entraba en sus propósitos. El que sea así no es necesariamente malo para la sociedad. Al perseguir su propio interés frecuentemente fomentará el de la sociedad mucho más eficazmente que si de hecho intentase fomentarlo. Nunca he visto muchas cosas buenas hechas por los que pretenden actuar en bien del pueblo...

(Smith, 2013: 554)

Las nuevas experiencias que constituyen la ocasión de las nuevas clasificaciones o definiciones de objetos, y que entran a formar parte de ellas, presuponen necesariamente la existencia de algo que nosotros podemos aprender sobre estos objetos y que no puede ser contradicho por nada que podamos decir acerca de los objetos así definidos. Existe, por tanto, en cada nivel o en cada universo de discurso, una parte de nuestro conocimiento que, aunque es el resultado de la experiencia, no puede ser controlado por la misma, dado que constituye el principio ordenador de ese universo mediante el cual distinguimos los diferentes tipos de objetos que lo constituyen y al que se refieren nuestros enunciados

(Hayek, 2016: 284)

No obstante, la experiencia nos dice otra cosa. No hay autoregulación por ningún lado: más bien hay desmesura, desigualdad radical. No hay crecimiento, más bien hay una

abundancia vacía, una acumulación de *ceros* que eternamente necesitan pasar a *unos*.

Un conocimiento artístico, en este sentido, hoy, no está llamado a determinar una disciplina (el arte), sino más bien a trabajar esta experiencia que, justamente, hace experiencia de todo lo contrario a la auto-regulación y el crecimiento, principio ideológico-religioso que condena la existencia de todas los movimientos sensibles e intelectuales de nuestros tiempos.

¿Qué se quiere decir con esto? Que, en efecto, el conocimiento sensible, si es que existe, si es que se puede hablar de él como tal, es una relación a la experiencia. Y no se trata de un conocimiento *empírico*, como si las cosas estuviesen ahí y debiésemos experienciarlas para poder descodificarlas. No se trata de la experiencia como tradición que sobre su propia base permite y autoriza toda experiencia presente –modo liberal, precisamente. Se trata más bien de algo distinto: la experiencia es sin códigos, no tiene como resultado una información; la experiencia no es conocimiento, tampoco es producto-conocimiento.

Remitimos aquí nuevamente a Nietzsche, particularmente a su texto llamado *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* (2018). No existe para él conocimiento. Este es evidencia de la más alta arrogancia humana. No hay ninguna verdad que garantice para siempre la unión entre una causa y un efecto. Todo conocimiento se construye a partir de un hecho histórico que el mismo conocimiento se encarga de esconder. Por ejemplo, la misma idea de auto-regulación del mercado, ligada a

la vez al darwinismo empresarial que a la vez termina por naturalizarse y constituir *la* verdad de nuestros tiempos.

¿No aparece el conocimiento como aquello que da razón insistentemente a una misma razón?

El asunto es este: en algún momento de nuestras vidas logramos unir una causa a un efecto y desde entonces todo consistirá en defender esa unión a partir de un siempre violento proceso de naturalización. Pues bien, el conocimiento en general y el conocimiento artístico en particular, si los consideramos emancipados respecto de esta nefasta fórmula de auto-confirmación permanente, observan, sienten, están conectados a una experiencia más bien desnaturalizada.

¿Qué quiere decir esto?

Que la experiencia misma resiste a todo proceso de naturalización de cualquier verdad impuesta. Y es esa resistencia a lo naturalizante la que puede devenir productiva, hacedora o hacer ciertas cosas, al menos: devenir experimental.

Se dirá: el arte como experiencia, como John Dewey (2008). Sí, pero de manera un poco bien diferente a él, que piensa la experiencia como individuo y capital, como acumulación. El arte como experiencia es una fórmula que podría comprenderse más bien así: que la experiencia, como constatación *en* vida de la inexistencia de verdades naturales, naturalizadas o naturalizantes, deviene un agente movilizador de encuentros sensibles, de encuentros perceptuales; de ideas, de inteligencia.

Una obra de arte o un elemento artístico creado y puesto en público, en tanto conocida o conocido, es una instancia de transferencia sensible, de energización por sensibilidad. En tanto creada o creado, hace referencia a una experiencia: en tanto espectada, también: el arte hace que las experiencias sean comunicadas no a nivel de códigos u objetos, sino a nivel de sensibilidad, dando espacio, sobre todo, a un *presente* de esa sensibilidad, lejos de depender de la autoridad de su pasado, al modo de Dewey o también de Hayek: un conocimiento artístico, por ejemplo, una forma de montar en cine, un movimiento en el montaje; incluso cuando este movimiento es un movimiento técnico, en el momento en que se traspasa de un uno a otro, estamos hablando de un conocimiento que multiplica sus destinos y, por lo tanto, sus pasados. Son dos experiencias al menos que hacen del conocimiento varias cosas diferentes.

Dicho de otra manera: un conocimiento artístico no tendrá la oportunidad, al menos en primera instancia, de decirse. Se dirá, sin duda. Pero su decir no solo dice, también crea. O, si se quiere, toda vez que la palabra creación supone un sujeto-autor, sujeto al cual la creación remite o remitiría, diremos: inventa, desarrolla, experimenta, experiencia, moviliza, mueve, desvía, corre, cambia, traslada. Diciendo hace otra cosa que decir: corre el objeto de lo que dice en la medida en que lo dice. Y esa es, de alguna manera, su condición. Pasa de creación en creación o, mejor, de experimentación en experimentación, de exploración en exploración, de encuentro en encuentro, en donde no es la acumulación el principio conservador, sino, por el contrario, el traspaso, el eco, el rebote, la re-producción, la multiplicación, la

conformación de la experiencia como base de toda asociación. Esta, la asociación, tiene que ver con las formas en que relacionamos los elementos, las ideas, por ejemplo. Los colores. Los fotogramas. Pero tiene que ver también con la forma en que transmitimos las experiencias entre unos y otros. La potencia creadora de no importa cual artista o grupo de artistas, es también la potencia asociativa de un cuerpo social. Un elemento artístico creado o experimentado, es la puesta en juego de sociedades, de transferencias, comunicaciones, sociabilidad, circulación, energía.

El punto es que, como tal, un conocimiento artístico no tiene esa forma de la conciencia y la descripción. Puede hacerlo, sin duda. Pero al describir, por ejemplo, los estados subjetivos que dan cuenta de los procesos de la realización de un trabajo artístico, esos mismos estados están apostados para ser afectados tanto por el proceso como por los resultados que el trabajo artístico va arrojando. No es la objetividad el principio del trabajo artístico. Es remover la sensibilidad, no por propósito, sino como consecuencia de la inquietud.

Dos puntos:

i) la escritura académica en artes –y sería lo ideal– no puede pretender adquirir una forma dirigida y fiscalizada por el ideal de objetividad de los quehaceres científicos, pues trabaja sobre la movilidad de las afecciones, percepciones, sensibilidades. Si bien un film puede resultar perfectamente igual a lo planeado, el corrimiento entre las imágenes mentales que lo planearon en un principio y las imágenes resultantes indica ya un movimiento en

la materia sensible y, por lo tanto, un movimiento para las inquietudes del conocer. El producto está lejos de identificarse con el conocimiento: el film, el *paper*, el ensayo. El conocimiento habita más bien el espacio energético que produce una sociedad que vive siempre entre el saber y el no-saber. Es a ese dilema social que el conocimiento se compromete, sin haber, a nuestro parecer, otro (como la búsqueda de la verdad, de la objetividad, etc.)

ii) en el mismo sentido, la escritura académica en artes no podría cometer el error de pensar que está agregando al arte una dimensión intelectual que este, en sus quehaceres creativos, parece carecer. Por el contrario, la escritura académica en artes crecería y aportaría bastante si se abriera a la posibilidad de concebir esa extraña forma de conocimiento que habita las artes y tiene que ver con una autonomía de la sensibilidad, una autonomía en su propia construcción y decisión sobre sus formas de asociación. La escritura académica no puede pretender fiscalizar a las artes: son estas las que, a la inversa, introducirán esta escritura en sus procesos de asociación.

Que el conocimiento artístico resista a la naturalización de la objetividad académica y de la realidad como lenguaje decodificable y puesto en formularios, no quita por ningún motivo la potencia intelectual que es ya la potencia sensible. Ambas, ya no separadas, sino re-encontradas, se nutren una y otra vez por medio de la experimentación –y no de la experticia– que ejecuta y adquiere, cada vez, esta misma sensibilidad o esta sensibilidad misma. Experimentación: encuentro, exploración, experiencia, acontecimientos.

Referencias

BADIOU, A. (1999). *El ser y el acontecimiento*. Buenos Aires: Manantial.

DELEUZE, G. (2016). *La imagen tiempo. Estudios sobre cine 2.* Buenos Aires: Paidós.

DEWEY, J. (2008). *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós.

FREUD, S. (2010). *El malestar en la cultura*. Madrid: Alianza.

HAYEK, F. (2016). *El orden sensorial. Los fundamentos de la psicología teórica*. Madrid: Unión.

LAPOUJADE, D. (2016). *Deleuze. Los movimientos aberrantes*. Buenos Aires: Cactus.

NIETZSCHE, F. (2005). *Ecce Homo. Cómo se llega a ser lo que es*. Madrid: Alianza.

NIETZSCHE, F. (2002). *El crepúsculo de los ídolos o cómo se filosofa con el martillo*. Madrid: Alianza.

NIETZSCHE, F. (2018). Sobre verdad y mentira en sentido extramoral. En: *Verdad y mentira.* Traducción de José Jara. Valparaíso: UV.

PÁEZ, Fito (1999). Al lado del camino. En: *Abre*. Buenos Aires: Warner Music.

PARRA, N. (1972). *Artefactos*. Santiago de Chile.

RANCIÈRE, J. (2014). *El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre emancipación intelectual*. Buenos Aires/Santiago de Chile: Libros del Zorzal/Hueders.

SMITH, A. (2013). *La riqueza de las naciones*. Madrid: Alianza.

La investigación artística: una búsqueda subjetiva

MARCELO RAFFO TIRONI
Escuela de Cine,
Universidad de Valparaíso
marcelo.raffo@uv.cl



¿Qué es la investigación artística?

Desde hace al menos treinta años se ha ido instalando la discusión sobre la investigación artística. En ese transcurso, numerosos artistas, críticos, investigadores y académicos se han referido con bastante profundidad a la pregunta por la investigación artística y su instalación como práctica sistemática, lo que eventualmente daría sostenibilidad a un proyecto de investigación institucionalizado al alero de, por ejemplo, las universidades. Y como parte de esta discusión, varias han sido las publicaciones que problematizan el asunto[1]. No he revisado

[1] Entre ellas: *Notas para una investigación artística. Actas Jornadas "La carrera investigadora en Bellas Artes: estrategias y modelos"*, realizada en noviembre de 2007 y publicada por la Universidad de Vigo; *Investigación artística y universidad: materiales para un debate*, publicado en 2013 por Ediciones Asimétricas y que igualmente es un compendio de artículos respecto al problema de la investigación artística; el 2° número de la revista *Toma Uno*, de la Universidad Nacional de Córdoba, en el que encontramos un artículo de Cristina Siragusa titulado

en profundidad la totalidad de estas publicaciones, pero he podido constatar lo recurrente que es la derivada de cuestionamientos que aparecen luego de la pregunta central: "¿qué es la investigación artística?". Entre ellos aparecen posibles lineamientos para sistematizar institucionalmente este tipo de investigaciones, formuladas de manera recurrente en contrapunto a la investigación científica. También es usual encontrar interrogantes secundarias sobre el objeto de la investigación artística. Bien clara queda esta disyuntiva en el título de un artículo de Juan Luis Moraza Pérez (2008), en las jornadas de investigación artísticas de hace diez años atrás, en la Universidad de Vigo. Él titulaba su participación: "APORÍAS DE LA INVESTIGACIÓN (tras, sobre, so, sin, según, por, para, hasta, hacia, desde, de, contra, con, cabe, bajo, ante, en) ARTE. NOTAS SOBRE EL SABŒR". De lo observado emergen un montón de preguntas ramales: ¿cuál es el objeto de la investigación artística? ¿El arte? ¿Lo real a través de la práctica artística? ¿El sujeto productor? ¿El artista? ¿Las obras de arte?

Las voces de quienes han discutido este asunto parecen llegar a algunos consensos, por cierto, celebrados no por pocos en el área de las artes. Por ejemplo, es ya común –y desde hace años–

"Pedagogía [de la] [en] experimentación: reflexiones acerca de la enseñanza de la investigación/creación audiovisual", de 2013; o el artículo de la cineasta Hito Steryl titulado "¿Una estética de la resistencia? La investigación artística como disciplina y conflicto", publicado en 2010. Existe también una publicación de nuestra misma Escuela de Cine, que, en el 3[er] número de la revista *El Resplandor*, en 2015, publicó artículos en torno a la enseñanza del cine en la educación; con ideas que tienen implícito el problema de la investigación artística dentro de los marcos institucionales en la universidad.

encontrar términos como "*art-based research*" (investigación basada en la práctica artística) y "*recherche-création*" (investigación-creación), conceptos integrados en diversos programas de formación universitaria de pre y post grado que "reivindican" la práctica artística como investigación de los fenómenos que exijan al artista-investigador abordarlos desde algún esquema riguroso que garantice la obtención de resultados. También es posible encontrar cierto acuerdo en la idea de que la "investigación artística" a su vez contiene, al menos, tres ramales bien definidos. Un claro resumen de estas tres definiciones las podemos encontrar en un texto de Cristina Siragusa, quien declara una concepción de la investigación artística como:

1.- Estudios cuyo centro es la teorización acerca del arte;

2.- Investigaciones enfocadas en la obra artística cuyos saberes se apoyan en diversas disciplinas pertenecientes a las ciencias sociales y humanas;

3.- Indagaciones en las que el arte no es el centro de las preocupaciones sino un medio para volver inteligible la realidad social y cultural (Siragusa, 2013: 181).

Sin embargo, esta llamada a la "inclusión" para una rama del conocimiento que muy poco terreno ha ganado en un mundo globalizado económicamente y definitivamente conquistado por el desarrollo tecnológico –al menos en Occidente–, probablemente aparece como respuesta (o parche antes de la herida), dado que la producción artística, fuera de costosas salas

de exhibición y certámenes mediáticos –que bien justifican conceptos como “industrias culturales” o, de frente, “industria del arte”–, puede ser vista de dos modos opuestos, tal como indican Rubén López-Cano y Úrsula San Cristóbal en relación a investigación musical –y será una extensa cita:

> Pero, ¿qué es exactamente la investigación artística? Más allá del discurso celebratorio, afirmador y reivindicador de los derechos que tiene el arte a ser considerado un área de conocimiento legítima dentro de la universidad ¿cómo se entiende este modelo peculiar de investigar? En realidad, a la fecha, no hay respuestas claras a esta interrogante. Para unos, constituye un nuevo y excitante universo de trabajo donde confluyen inquietudes, prácticas y modos de pensar tanto de lo artístico, como de lo científico-académico. Para otros, no es más que un reclamo publicitario sin contenidos medulares, con el que se promocionan másters y doctorados en diversos centros educativos cuyos fondos financieros y objetivos académicos han sido erosionados por las despiadadas reformas educativas de la década de 1990 en Latinoamérica y de los 2000 en Europa. Se le puede considerar también como una instrucción inexcusable dentro de la reorganización educativa nacional o regional como el plan Bolonia (que es una reforma hecha en Europa para la integración y unificación de ciertos criterios en la educación superior, una estandarización). Hay quienes ven la investigación artística como un frente más en la contumaz inserción de las artes dentro de los mecanismos discursivos y de mercado de las industrias culturales, que pretende rentabilizar aún más la práctica artística y conciliarla con la industria del entretenimiento: otro movimiento que ha convertido la pretendida “sociedad de conocimiento” en una economía del conocimiento o capitalismo cognitivo que, insaciable, quiere obtener ganancias de todo lo que se le ponga en el camino, incluyendo ya no sólo los productos artísticos, sino también sus saberes, discursos y programas educativos (López Cano y San Cristóbal, 2014: 27).

Frente a los acuerdos y el acomodo de la investigación artística a los marcos institucionales de la educación –como incluso lo sería la presente jornada–, considerando la segunda lectura que podría darse respecto a la inclusión y el reconocimiento del arte en la academia y tomando en cuenta, además, el variado e interesante debate que ha suscitado la investigación artística en sí misma como problema ontológico, epistemológico y metodológico[2] –como indicara Henk Borgdorff (2006)–, es que uno trata de preguntarse, acaso, por el fondo de un problema que tiene que ver con lo siguiente: habrían algo así como categorías o clases de generación de conocimiento que, en la medida en [3]que se tecnifica el estándar académico que se adjudica la regulación de toda actividad que genere un conocimiento, –validándose a sí mismo para su uso en la sociedad–, relegan al margen cualquier aproximación que no esté amparada bajo los estándares regulatorios, lineales, lógicos, acordes a resultados e indicadores varios que requiere la institucionalidad académica, aun cuando la inclusión en la academia de algunas metodologías o ciertos conceptos –como revisábamos al comienzo–, hayan servido de pasaporte para el ingreso del arte al "selecto grupo" de la investigación académica.

Entonces ¿dónde radica el problema de la investigación artística? Quisiera ensayar una idea respecto a esta pregunta y tomando

2 El autor señala: "el tema es si este tipo de investigación se distingue de otra investigación por la naturaleza del objeto de su investigación (una cuestión ontológica), por el conocimiento que contiene (una cuestión epistemológica) y por los métodos de trabajo apropiados (una cuestión metodológica)". (Borgdorff, 2006: 1).

3

en cuenta la introducción a este texto. La apuesta es que el problema no está en el debate respecto de la investigación artística en sí misma ni tampoco en la búsqueda de los métodos que la hagan válida para ingresar a la academia y sus marcos regulatorios. Propongo pensar el asunto a partir del hecho de que la búsqueda del conocimiento, eminentemente subjetiva, se cuadró bajo límites que hicieran rendir, en base a métodos y resultados, la búsqueda natural que hiciera el hombre en su afán de conocer en la experiencia. Y con esto digo que no estamos lejos de Kant y su teoría del conocimiento –basada en el sujeto-objeto-fenómeno-experiencia–, la que hoy comienza a volver con fuerza en ciertos análisis que intentan otorgar comprensión al devenir –literalmente– contemporáneo e hiperdisponible digital de nuestro mundo actual.

La pertinencia de estas ideas para abordar un problema de la generación de conocimiento en el contexto de la "investigación en general", al día de hoy, aparece porque la discusión sobre qué es la investigación comienza como la búsqueda empedernida por la "cosa en sí" de la investigación artística, como si la investigación institucionalizada bajo los paradigmas racionalistas y empiristas que han sido la horma de estandarización sobre lo que es la investigación científica, académica, en ciencias humanas y sociales, se hubieran adjudicado definitivamente la concesión de la "cosa en sí": de sus objetos de investigación, validada y apoyada por el *avance* tecnológico; avances que han hecho "más verosímiles" las metodologías de análisis, pesquisa, relevación de datos, avistamiento de fenómenos, registro de imágenes y un sinnúmero de posibilidades que el desarrollo técnico ha conseguido allanar, en pos de una investigación

"acuciosa, seria y rigurosa". Lo que hace la investigación –como cualquier otro método de búsqueda– es observar fenómenos en base a evidencias sensibles de dichos fenómenos, los que se manifiestan en objetos que, irrefutablemente, son eso: "objetos". No obstante, la "cosa en sí" se nos queda inaccesible y la validación convencional de los resultados de búsqueda se hace realidad en base a elucubraciones subjetivas respecto de la observación de dichos objetos de investigación, sin importar el área del conocimiento al que refieran. Entonces he aquí el asunto de fondo a problematizar: ¿cómo fue que la posibilidad de imaginar para luego representar en forma de relatos sobre lo real se convirtió de manera lineal y sistemática en la guía objetiva para la resolución de problemas y toma de decisiones humanas?

El descubrimiento de la subjetividad

En la introducción de su tesis doctoral, Sergio Rojas, plantea una idea que puede ayudar a problematizar el giro "hacia el resultado" que ha tenido sistemáticamente el afán de conocer: "la pregunta por la modernidad podría formularse así: ¿cómo fue que la 'plenitud' del presente se fracturó y el tiempo comenzó a marchar hacia el 'futuro'?" (Rojas, 2006: 2). El autor se está refiriendo al hecho que comenzó con el descubrimiento de la subjetividad con René Descartes y que luego vio un complemento con la teoría del conocimiento kantiana. Y el hecho relevante, aquí, tiene que ver con el horizonte finito que aparecía por delante del trayecto del hombre como mortal, pues el giro hacia el hombre como centro de la preocupación

intelectual y artística también es un antecedente para la fractura de esa plenitud del presente que interroga Rojas. En algún momento relativamente próximo al nuestro, el mundo y la existencia en él comenzaron a considerarse como lugares de paso, dentro de un recorrido o hacia el cielo, o hacia el infierno.

José Pablo Feinmann, en una de sus exposiciones en televisión, afirma que, mientras "Colón descubre América; Descartes, la subjetividad"[4] (2012), relación que, más allá de la precisión cronológica, instala la aparición del hombre moderno que sale a buscar nuevos horizontes, con lo cual toma protagonismo la figura de un sujeto que emprende un viaje en la búsqueda de un mundo externo e incognito. Además del carácter geográfico de esta idea, podríamos decir que la operación implicada en el *cogito ergo sum* es también la de un emprendimiento hacia la autocomprensión, horizonte igualmente por descubrir.

Es llamativo que, en pleno comienzo del siglo XXI, al observar la estructura del sujeto en las condiciones actuales, los primeros apuntes que podríamos bosquejar son, fundamentalmente, muy similares –desde luego, reconociendo las variaciones a causa de la puesta en análisis de la subjetividad y sus procesos. Sobre todo en la hiperconectividad digital, hay una evidente tendencia a la personificación del sujeto como una subjetividad individual; como persona con derecho a ejercer su libertad y a autocomprenderse a través de dicha libre-disponibilidad. No estamos muy lejos de la figura de un conquistador que adopta la

4 No estaría muy fuera de lugar sugerir que Cristóbal Colón en sí podría ser una clara figura representativa del sujeto moderno, entendido este como sujeto-individuo.

consigna de expandir los límites de sus propias posibilidades, puesto que, como decíamos en nuestro diagnóstico, se ha instalado fuertemente en el sentido común del mundo occidental la idea de que no existe impedimento ni resistencia para abolir cualquier brecha. Hanna Arendt en *La condición humana* bien plantea esta idea, en el capítulo "La *vita activa* y la época moderna":

> [...] Cada hombre es tanto un habitante de la Tierra como un habitante de su país. Los hombres viven ahora en una total y continua amplia Tierra donde incluso la noción de distancia, todavía inherente a la más perfectamente entera contigüidad de las partes, ha sucumbido al asalto de la velocidad. Ésta ha conquistado el espacio; y aunque este proceso conquistador ha encontrado su límite en la inconquistable frontera de la simultánea presencia de un cuerpo en dos lugares diferentes, ha dejado sin sentido a la distancia, ya que ninguna parte significante de una vida humana –años, meses o incluso semanas– es necesaria para alcanzar cualquier punto de la Tierra (Arendt, 2009: 279).

La conocida obra de M. McLuhan y B. Powers *La aldea global* plantea ideas interesantes a este respecto, fundamentalmente en respuesta a una premisa que, indican los autores, ha sido la base del entendimiento del futuro: "debido a que el presente es siempre un periodo de penoso cambio, cada generación tiene una visión del mundo en el pasado" (1993: 13). Y cómo no estar de acuerdo, hasta este punto. Los aciertos en las descripciones que se pueden encontrar a lo largo del texto permiten sentir y advertir que existía al momento de su escritura, en 1968, cierto anhelo, cierta esperanza, frente a lo

que vendría. Esto, probablemente, debido a que el reflejo en el "espejo retrovisor" dejaba la imagen desoladora de un siglo XX que se había desarrollado sobre una idea de progreso que se hizo camino en medio del horror. En ese contexto, anhelar no fue una simple posibilidad. Fue la condición del pensamiento que hizo andar hacia el futuro una idea de progreso y bienestar basada, precisamente, en la idea de "avance": la humanidad debía avanzar.

Nos preguntamos, entonces, de dónde viene la idea de avanzar. Podríamos hablar nuevamente del conquistador y el navegante que emblematiza la figura de Cristóbal Colón, como decíamos. Emprender hacia el horizonte, avanzando. Avanzar en el espacio, cruzar grandes extensiones de terreno en ferrocarril. Avanzar rápidamente por el aire, volando de un continente a otro en pocas horas. Conquistar el espacio, avanzando hacia el universo. Incluso, "avanzar" en la medicina; los avances de la ciencia. El avance; el progreso. La idea de avance se funde con la idea de mejoría: avanzar es mejorar. En *La aldea global*, la lectura que se hace del futuro parte de la base de que la transformación que está por vivirse tiene el imperativo de "avanzar hacia" y, sin embargo, a la vez, recurrentemente refiere a la linealidad como un problema para entender lo que está por venir. ¿Acaso la idea de avance no tiene implicada la idea de linealidad? ¿Cómo es posible el avance, si no es acorde a una ruta, a un camino lineal que allane la posibilidad de avanzar?

El mundo occidental, a fines del siglo XIX, modulaba una idea similar. Como si el hecho de saber que el cierre inminente de un

capítulo temporal en la historia tuviera como consecuencia obligada la emergencia de una expectativa, en quienes se enfrentaban al cambio de folio. Hoy, en Occidente, no es difícil constatar que el fondo de la idea de avanzar se impone con cotidiana fluidez en prácticamente todos los aspectos de nuestra cultura. Tampoco es difícil relacionarlo con el hecho de que, en el origen de nuestra cultura occidental, en Latinoamérica, descansa un conflicto irresoluto, al entender que esta idea de avance viene anclada en el propio hecho de la invasión europea o, dicho de otro modo, la conquista y posterior colonización del continente; conquista territorial, intelectual y espiritual de la que heredamos la idea de modernidad. La modernidad llegó en barco y desembarcó con ella un repertorio de ideas impuestas a las que, con el paso del tiempo, parecemos habernos acostumbrado. Un claro ejemplo de la adecuación continental de estas ideas está en el conocido ensayo *Ariel*, del uruguayo José Enrique Rodó (2017). En este texto del año 1900 encontramos un claro llamado a la "juventud de América" –aquella que tomaría el siglo XX por las astas y guiaría su camino hacia el progreso–, configurando un bosquejo claro del ideario sobre el que se construyó la arquitectura del pensamiento hacia el desarrollo que, a fines del siglo XX, países como el nuestro han instalado como horizonte de "avance".

Esa tendencia a un retorno hacia sí mismo, hacia el sujeto autoconstructor del conocimiento que determina su andar en la experiencia, es una tendencia que no está siendo del todo leída por el mundo de la investigación. Y nos referimos a un punto

central de nuestra discusión: la investigación, ante todo, es una búsqueda subjetiva y ahora es cuando aparece de manera más latente el riesgo de socavar la adjudicación de objetividad que la investigación científica ha cimentado en los últimos tres siglos. Y el retorno en cuestión no está exento de paradojas: mientras más avanza la tecnología, más precisas parecen ser las herramientas que certifican de manera verosímil y "objetiva" la certitud de las observaciones que la ciencia realiza (no me refiero únicamente a las máquinas que facilitan la observación de ciertos fenómenos para la ciencia, pues también incluyo aquí los refinados criterios de comisiones éticas que dan luz verde a la realización de proyectos de investigación, por ejemplo); mientras, de otra parte, a la vez que la tecnología avanza y la digitalización parece ser la traducción hegemónica de cualquier forma de representación que hoy circule por el flujo de la red, la descripción de la experiencia solitaria de conocer en base a representaciones-objetos de lo real –aquellas que aparecen en la vorágine performativa que es la red digital– nos recuerda con fuerza la investidura de sujeto bajo la cual el hombre hiperconectado guía su conocimiento hacia un continuo y desolado presente. Ya no es la búsqueda hacia el futuro, pues la incertidumbre colapsa cualquier vestigio de esperanza en lo que viene. Es la disolución más eficiente de la idea de devenir la que ha vuelto al sí mismo, al sujeto y su solitaria pieza oscura de divagaciones y aciertos, en representaciones: simples objetos de lo real.

Una búsqueda subjetiva

Resuena el problema de fondo: ¿cómo articular métricamente indicadores que validen o, al final, premien o castiguen los resultados, respecto de la investigación (artística)? La ciencia pareció resolverlo. Existen las instancias y herramientas para la valoración, en relación con el rendimiento verosímil de sus procesos y resultados de búsqueda. Hay, incluso, una estética determinada que uniforma y emparenta dicho ámbito de la investigación. Se le podría llamar "la puesta en escena del resultado", aquel momento mediático que publica –hace común– los procedimientos mediante los cuales se presentan algunas ideas como objetivamente válidas y se exponen, finalmente, los resultados. ¿Podrá el arte encontrar sus propias métricas e instancias de validación de sus procesos de búsqueda y obras?

Entender la investigación artística como una búsqueda subjetiva es un enunciado espeso y nebuloso, pero que no falta a la realidad de un proceso artístico que se sostiene permanentemente en una acuciosa búsqueda. Es ahí, entonces, que si entendemos la búsqueda y la valoramos como un modo de hallar el camino más eficiente y rápido para llegar a un determinado fin (linealidad, proceso, avance, resultado), es decir, si comprendemos el concepto de la búsqueda artística desde la eficiencia y el avance –ideas imperantes en la investigación científica–, nos diluiremos, pues ella no siempre tiene como condición un imperativo de eficiencia y avance. Y

aquí transitamos por toda la complejidad que tiene el desafío de evaluar métodos de investigación artística, puesto que la idea de evaluación tiene como sustancia el imperativo de discriminar entre un "mejor" y un "peor". El problema es que ambos calificativos, "mejor" o "peor", generalmente estarán dispuestos en una escena que permita diferenciarlos con formas de evaluación que tienden a la medición en base a algún tipo de distancia; distancias que tienen como condición la *metricidad*. Lo medible.

¿Cómo, desde la academia universitaria, se instalan delimitaciones que permitan identificar modelos de observación de los procedimientos de investigación y creación artística? ¿Es esto, acaso, posible? ¿Debe la investigación artística sumarse a la carretera del progreso –como lo entiende la linealidad de la modernidad– y avanzar en base a resultados? ¿A cantidad de obras? ¿A cantidad de certámenes en los que dichas investigaciones/creaciones sean premiadas? Sin duda, estas son preguntas que deberemos abordar.

Referencias

ARENDT, H. (2009) *La condición humana*. Buenos Aires: Paidós.

BLASCO, C. (Ed.). (2013). *Investigación artística y universidad. Materiales para un debate*. Madrid: Asimétricas.

BORGDORFF, H. (2006) *El debate sobre la investigación en las artes.* Amsterdam School of the Arts. Recuperado de https://www.ahk.nl/lectoraten/onderzoek/ahkL.htm/

DE LAIGLESIA Y GONZÁLEZ DE PEREDO, J.F; RODRÍGUEZ, M; FUENTES CID, S. (eds.). (2008). *Notas para una investigación artística*. Vigo: UVIGO. Recuperado de http://belasartes.uvigo.es/escultura/_documentos/_not_documentos/notasparaunainvestigacionartistica.pdf.

FEINMANN, J. P. (2012). Colón descubre América; Descartes, la subjetividad. *Filosofía aquí y ahora* [programa TV], 1(3), Argentina, canal Encuentro. Recuperado de http://encuentro.gob.ar/programas/serie/8011/128?temporada=1#.

LÓPEZ-CANO, R.; SAN CRISTOBAL, U. (2014). *Investigación artística en música. Problemas métodos experiencias y modelos.* Barcelona: ESMUC. Recuperado de http://www.esmuc.cat/spa/La-Escuela/Servicios/Biblioteca/Publicaciones/Libros/Investigacion-artistica-en-musica-problemas-experiencias-y-propuestas.

MCLUHAN, M.; POWERS, B. (1993). *La aldea global.* Barcelona: Gedisa.

RODÓ, J. E. (2017). *Ariel* [libro electrónico]. Monterrey, NL: UANL. Recuperado de http://eprints.uanl.mx/13215/.

ROJAS, S. (2006). Escritura y temporalidad: una aproximación al concepto de escritura neobarroca [Tesis doctoral]. Santiago: FFYH, UCHILE.

SIRAGUSA, C. (2013). Pedagogía [de la] [en] experimentación: reflexiones acerca de la enseñanza de la investigación/creación audiovisual. *Toma uno*, (2), 177-188.

STERYL, H. (2010). Aesthetics of resistance. Artistic research as discipline and conflict. *Mahkuzine. Journal of artistic research*, (8), 31-38. Recuperado de http://www.mahku.nl/download/maHKUzine08_web.pdf.

Arte e investigación en la institución universitaria

Allan Browne, de la ilustración al diseño.

Anotaciones (audio)visuales del aporte de su obra al desarrollo del diseño gráfico en Chile[1]

Álvaro Huirimilla Thiznau
Escuela de Diseño,
Universidad de Valparaíso
alvaro.huirimilla@uv.cl



Allan Browne Escobar y la profesionalización del diseño en Chile

La figura de Allan Browne Escobar (1935) se torna de interés para entender la formación de diseñadores en la Escuela de Diseño de la Universidad de Valparaíso y, por extensión, en el país. En efecto, ella se liga a los orígenes de la disciplina en Chile, donde las iniciativas de formación y creación de una carrera profesional de diseño comienzan a germinar alrededor de los años 1960, en las experiencias de la Escuela de Artes y Oficios (Castillo, 2010) y en las políticas gubernamentales que empiezan a dibujar al futuro profesional. La disciplina se formaliza a partir de la creación de los primeros programas de enseñanza del diseño en el país, los que se orientan a dar respuesta a las necesidades tecnológicas de la naciente industria. La sede Valparaíso de la Universidad de Chile, que luego se

[1] Proyecto de Investigación DIUV-ART 04-2012, Universidad de Valparaíso.

convertirá en la Universidad de Valparaíso, es una de las primeras instancias donde se comienza a impartir experimentalmente dicha carrera, en 1967. Debido al origen de la disciplina y a la falta de profesionales en diseño en la época, existe una fuerte impronta e influencia de la visión artística en la formación histórica de los profesionales de diseño, siendo común que, en el origen, los académicos del área provengan preferentemente de diferentes áreas afines, como las bellas artes y la arquitectura.

Allan Browne Escobar (fig. 1) nace en Viña del Mar el 22 de mayo de 1935, en el seno de una familia de tradición en la arquitectura. Realiza sus estudios escolares y de preparatoria en el Colegio de los Padres Franceses de Viña del Mar y comienza sus estudios universitarios en la carrera de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso el año 1954, decidido por la influencia familiar. Según sus propias palabras, jamás tuvo vocación de arquitecto y su cercanía con la disciplina más bien se relacionaba con su gusto por el dibujo y las artes. Termina sus estudios regulares el año 1959 y, sin recibirse, ejerce la profesión en la Dirección de Obras de la Municipalidad de Viña del Mar. En una primera etapa profesional, ejerce la arquitectura al alero de diversas oficinas; entre ellas, la de los arquitectos Alejandro Cross y Eduardo Vargas y la oficina de arquitectura de la Municipalidad de Viña del Mar. Tiene sus primeros acercamientos al diseño editorial al desarrollar material de extensión del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile.

En 1970, se titula de arquitecto y se integra como director de arte a las Ediciones Universitarias de Valparaíso de la Universidad Católica de Valparaíso (EUV), gracias a la invitación de Oscar Luis Molina, quien reconoce sus capacidades y afinidades con el mundo editorial, especialmente en lo que cabe al diseño de portadas de publicaciones. Es a partir de esta experiencia que la obra de Allan Browne se puede dividir en dos grandes áreas: la editorial, caracterizada por su experiencia en el diseño de múltiples libros –entre otros, *El Memorial de Valparaíso*, de Alfonso Calderón en colaboración con Marilis Schlotfeldt (1986)– y por su actividad como editor; y el área de la ilustración, que incluye su aplicación en el diseño de afiches y portadas. En 1993 se incorpora a la Editorial Universidad de Valparaíso (Editorial UV), donde diseña colaborativamente *Valparaíso*, de Pablo Neruda (1992), y funda la colección Breviarios, en conjunto con el poeta Ennio Moltedo.

Su carrera académica se inicia en 1984, al incorporarse como profesor a la Escuela de Diseño de la Universidad de Valparaíso, donde participa activamente en la enseñanza disciplinar a través de asignaturas del Taller de Diseño Gráfico. En los últimos años se ha dedicado a desarrollar el trabajo de edición e ilustración en las asignaturas de Comunicación Aplicada y Representación Bidimensional 3, así como en proyectos de diseño editorial de la Universidad. En este último ámbito, destacan la reedición del afiche *Valparaíso* y la próxima publicación de un libro que recopila la experiencia de elaboración y transformación de esta pieza a través de sus distintas ediciones.

Lo que a continuación se expone es parte de los resultados de la investigación que origina el guión de un documental audiovisual acerca de Allan Browne. Esta información al inicio de la investigación no se encontraba disponible de manera explícita, como tampoco se había trazado la posible influencia de Allan Browne en la formación de diseñadores en sus inicios. De esta manera, el trabajo investigativo se relaciona con el ámbito de la documentación de la enseñanza disciplinar y la búsqueda de referentes históricos en el desarrollo del diseño en el país.

Para una mayor comprensión se han propuesto los siguientes apartados: primero, un marco teórico-metodológico de la investigación artística abordada y de cómo esta aproximación permite generar un producto u obra por medio de un documental audiovisual; luego, una síntesis de la trayectoria de Allan Browne en diseño editorial, ligada principalmente a las casas editoriales universitarias de la región de Valparaíso; a continuación, su pensamiento disciplinar y docente, así como su relación con la enseñanza de diseño en la Escuela de Diseño UV; y por último, brevemente, el proceso de realización del documental audiovisual desarrollado a partir de la investigación.

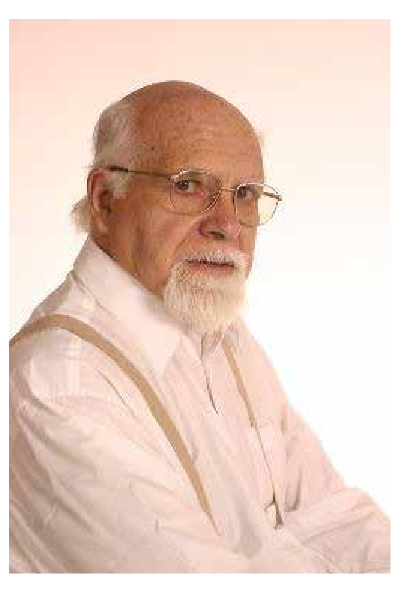


Figura 1. Allan Browne Escobar. Archivo Escuela de Diseño UV

Investigando el diseño como práctica reflexiva

En el contexto del trabajo realizado en torno a Allan Browne, una definición útil del diseño gráfico es la que entrega el *American Institute of Graphic Arts* (AIGA) (Cezzar, 2017), que la concibe como el arte y la práctica de planificar y proyectar ideas y experiencias con contenido visual y textual. En ese mismo contexto, se reconoce al diseño gráfico, a la vez, como el diseño de la comunicación visual, siendo esta última definida por Frascara (2004: 19) como una "disciplina dedicada a la producción de comunicaciones visuales dirigidas a afectar el conocimiento, las actitudes y el comportamiento de la gente". Así, un diseño puede incluir imágenes, textos y gráficas y la forma que puede adoptar es física o virtual. Por otra parte, se entiende al diseño gráfico como una actividad intelectual, técnica y creativa que se aboca al análisis, la organización y la aplicación de métodos que permiten elaborar soluciones verbales y visuales a problemáticas de la comunicación, dando orden y forma visual a mensajes de manera que sean eficaces (Frascara, Kalsi y Kneebone, 2008).

Desde estos preceptos, el diseñador da forma a las comunicaciones visuales, organiza tipografías, formas e imágenes en afiches, envases y otros productos impresos, tales como periódicos, revistas y libros. Así también desarrolla y organiza información compleja de manera visual y gráfica. En el contexto de la labor editorial, el diseñador es responsable de dar forma a la naturaleza física del libro, su aspecto visual, su modo de comunicar y la ubicación de

todos los elementos en la página. En un nivel avanzado de experiencia, puede alcanzar las funciones de un director de arte, que, al ser responsable de la estética visual de todo el catálogo de una editorial, considera los aspectos de diseño y producción para establecer la línea de cada colección: convenciones tipográficas, cubiertas, formatos comunes, uso de marcas y, eventualmente, propuesta de conceptos o ideas que dirigen el desarrollo de la colección o título (Haslam, 2007). Desde este punto de vista, los diseñadores son profesionales que forjan su conocimiento y su experiencia profesional en diseño editorial en el hacer. Esta perspectiva coincide con la concepción de Schön del diseño como una práctica reflexiva (en Visser, 2010).

Para abordar lo anterior en el caso de Allan Browne, se realizó un estudio de carácter exploratorio descriptivo que intentó revelar antecedentes de la obra de diseño editorial de Allan Browne y establecer su influencia en el quehacer de la enseñanza disciplinar en la Escuela de Diseño de la Universidad de Valparaíso. Esto se hizo en dos etapas: documental y de formalización audiovisual. En la primera, se revisaron fuentes bibliográficas y visuales que incluyeron su propia obra, contraponiéndolas a entrevistas con el propio autor y con informantes clave. En la segunda, los resultados alcanzados se formalizaron en un documental audiovisual-gráfico que diera cuenta de estas relaciones. En el marco de una investigación artística, el estudio en su etapa de documentación responde a lo que Henk Borgdorff (2006) denomina investigación sobre las artes, puesto que pone atención en la práctica y las reflexiones en diseño editorial de

Allan Browne bajo la óptica del investigador; pero, a la vez, se da cuenta en estas páginas de una investigación a través de las artes, puesto que los resultados permitirán conformar una obra artística, en este caso, un audiovisual.

La obra como director de arte de Allan Browne se catastró y organizó temporalmente, enfocándose principalmente su labor en EUV y en el sello editorial UV. Asimismo, se seleccionaron aquellos títulos que representan distintivamente un trabajo en profundidad, en cuanto a la dirección de arte y a la integración de equipos de trabajo destacados, sobresaliendo un total de ocho títulos principales que dirigió o en los que colaboró; y se lograron establecer tres etapas de su labor como diseñador y director de área, entre su iniciación, su transformación y su madurez en el mundo editorial, así como en el ámbito de la docencia en talleres y en la Universidad de Valparaíso. Gracias al trabajo de investigación documental, al análisis de la obra del autor y a las entrevistas realizadas, se pudo elaborar un trabajo de filmación y de guión que sintetizara y describiera los aspectos más relevantes de la obra y la trayectoria de Browne. De este modo, las entrevistas se planificaron con el fin de obtener registros de audio, se transcribieron y, en casos específicos, se realizaron a través de un registro audiovisual en alta calidad para su posterior utilización. El periodo de tiempo que comprometió este trabajo se extendió entre fines del año 2013 y mediados de 2016.

La trayectoria de Allan Browne en diseño editorial.

Ediciones Universitarias de Valparaíso (EUV), de la Universidad Católica de Valparaíso, 1970 a 1973

La labor de Browne como director de arte comienza a inicios de los 1970 con su incorporación a las EUV, lideradas por Oscar Luis Molina en la Universidad Católica de Valparaíso durante la rectoría de Raúl Allard Neumann (Allard, 2002). El proyecto editorial propuesto por Molina es innovador para la época, pues se presenta como una entidad autónoma centrada en las capacidades y experiencia de un director-editor que, independientemente, decide qué se publica. Esta editorial debe ser capaz de autofinanciarse gracias a sus productos y, por ello, tiene que convertirse, en el corto plazo, en una plataforma de publicación para las universidades de la región. Bajo esta visión, las temáticas a publicar deben ser amplias y diversas, aceptándose materias vernaculares y contingentes, junto a las académicas, y entendiendo que el libro universitario o más bien el producto editorial puede ser un producto diseñado para nuevas audiencias, fuera del contexto universitario.

Desde esta perspectiva, la visión de Molina con respecto a la necesidad de dar una imagen y un carácter cercanos al producto editorial a través del diseño es clave para la actuación de Browne, quien asume primero el rol de diseñador y luego de director de arte. Así, Browne se forma en el oficio gracias a los distintos proyectos que se desarrollan y conoce a los diversos colaboradores que comienzan a actuar en la editorial; entre ellos,

Alfonso Alcalde y Patricio Manns, con quienes establece una estrecha relación de trabajo.

Durante este primer periodo se publican cerca de 82 títulos, incluyendo publicaciones periódicas y libros, volumen de producción que hace necesario conformar un equipo de trabajo. Junto a Molina, busca reclutar a estudiantes de las carreras de diseño de la región, encontrando respuesta en los jóvenes de la sede Valparaíso de la Universidad de Chile Alejandro Rodríguez Musso y Cristián Rodríguez Godoy, con quienes logra darles un carácter gráfico y reconocible a las obras de la entidad (Álvarez, 2004).

De esta etapa son los libros *Valparaíso 1*, de 1970, y *Marilyn Monroe que estás en el cielo*, de 1972. El primero (fig. 2) rescata la investigación y los resultados del seminario de título del propio Browne y Roberto Chow, guiados por el arquitecto José Vial, figura prominente de la Universidad en el periodo. Aquí Browne actúa en el papel de autor y diseñador de la obra. Se trata de una publicación en formato carpeta que contiene alrededor de 24 láminas gráficas con diversas representaciones gráficas de Valparaíso en distintos periodos de su historia, ilustraciones, dibujos, grabados y pinturas (fig. 3), a las que se adiciona un folleto con un resumen de la investigación. Se considera un producto orientado a un público masivo: el habitante que podrá contar ahora con reproducciones de la ciudad. El documento es uno de los primeros títulos de la editorial, abriendo la colección El Rescate, donde le sigue la publicación de *Apuntes porteños*, de Lukas (Renzo Pechenino).

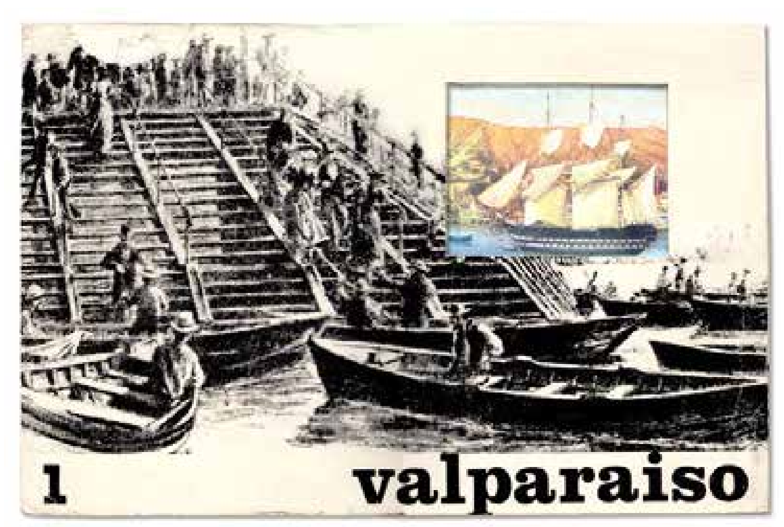


Figura 2. Fotografía de portada, carpeta de *Valparaíso 1* (Browne y Chow, 1970).



Figura 3. Fotografía de láminas interiores, *Valparaíso 1* (Browne y Chow, 1970).

Marilyn Monroe que estás en el cielo, de Alfonso Alcalde (fig. 4), principalmente muestra el resultado de un trabajo colaborativo entre el autor y el equipo de diseño de la editorial dirigido por Browne: Alejandro Rodríguez, Cristián Rodríguez, Patricio Díaz y el fotógrafo Juan Hernández. Representa el producto más experimental del periodo, siguiendo los cánones visuales de la obra *The medium is the massage*, de Marshall McLuhan y el diseñador Quentin Fiore (1967). Alejandro Rodríguez recuerda: "cuando Alfonso Alcalde llega con este proyecto de una fotonovela, venía con la idea de una revista y en las discusiones entre Allan y él y un poco de nosotros, surgió la idea de hacer este libro, planteándoselo como una película" (entrevista personal, julio de 2015). El proceso creativo y productivo de la obra, donde cada página es un fotograma de una película, entusiasma al equipo. El libro muestra profusamente fotografías de Marilyn Monroe que, en gran parte, fueron aportadas por Alcalde, siendo obtenidas del archivo de la antigua revista *Ecran*. El tratamiento del libro, esencialmente, se realiza a partir de páginas en negro, de las cuales surgen a veces fotografías montadas como fotogramas en continuo o primeros planos de la actriz, los que, en contrapunto con el texto, van presentado el relato de su vida. Las tapas del documento son trabajadas artesanalmente para lograr cuatricromías, agregando un poster en sintonía a los retratos realizados por Andy Warhol.

Marilyn Monroe que estás en el cielo es publicado en octubre de 1972, en una edición de lujo y una rústica, llegando a imprimirse en 20.000 copias. Alcalde luego realiza una obra con

una línea visual similar, *Vivir o morir*, reportaje visual acerca de la tragedia de los rugbistas en la cordillera de los Andes que se publica en febrero de 1973 por Quimantú y que, sin duda, recoge las características exploradas y constituidas en *Marilyn*.

Este periodo fructífero termina con la intervención de la Universidad Católica de Valparaíso tras el golpe, desmantelándose parte del equipo editorial. Así, lo abandona obligadamente Oscar Luis Molina, quien parte al exilio.

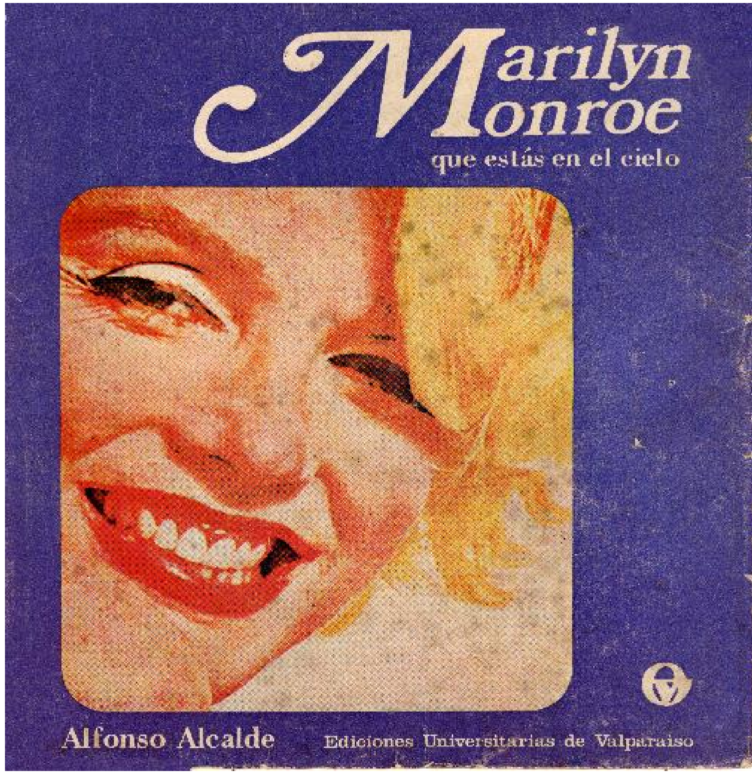


Figura 4. Fotografía de portada, *Marilyn Monroe que estás en el cielo* (Alcalde, 1972).

Ediciones Universitarias de Valparaíso (EUV), de la Universidad Católica de Valparaíso, 1973 a 1991

Un segundo periodo estudiado corresponde a la etapa posterior al golpe de Estado y a la intervención de la Universidad Católica de Valparaíso. Se extiende hasta la finalización de la labor de Allan Browne en las EUV en 1991, cuando es desvinculado de la editorial, concentrándose a continuación, por un breve tiempo, solo en sus actividades académicas. También coincide este periodo con su ingreso parcial como profesor de la Universidad de Valparaíso, el año 1984.

Al interior de las EUV y como efecto de la intervención militar de la Universidad, muchos de los títulos publicados entre 1970 y 1973 desaparecen del catálogo oficial de la editorial, siendo destruidas las copias en existencia. Entre ellos se cuentan *Para leer al Pato Donald*, de Ariel Dorfman y Armand Mattelart (1971), y *Buenas noches los pastores*, de Patricio Manns (1972), pero, en resumen, esto afecta a todos los títulos de autores ligados a la Unidad Popular. Durante este periodo, la relación de Browne con la carrera de Diseño de la Universidad de Chile se profundiza, gracias a las primeras experiencias de práctica profesional de diversos estudiantes. Destaca entre ellos el diseñador gráfico Guido Olivares, quien toma más tarde el rol de director de arte, cargo que Browne deja libre a principios de los 1990.

De este período se rescatan, para el presente estudio, los casos de *La pintura en Chile* (1981) y *Chile arte actual* (1988), de Milán Ivelic y Gaspar Galaz, así como el texto *La estrella de Chile* (1984), de Gastón Soublette, pues representan la apertura de la

editorial durante la década de los 1980 a publicar trabajos de investigación de académicos que han sido censurados, bajo la óptica del régimen imperante dentro de la Universidad Católica de Chile.

Sin embargo, el título esencial de este periodo es el testimonio dejado por la edición del *Memorial de Valparaíso* (1986) (fig. 5), trabajo recopilatorio de Alfonso Calderón con la colaboración de Marilis Schlotfeldt que fue preparado para la celebración de los 450 años del descubrimiento de Valparaíso. Karlheins League, gerente general de las EUV en 1986, resume el trabajo en estos términos: "un libro dinámico y multifacético en su concepción, como es Valparaíso. No una historia: más bien un libro magazine; un video-libro, un libro donde el protagonista es este puerto" (El Mercurio de Valparaíso, 1986: 3).



Figura 5. Fotografía de composición para portada, *Memorial de Valparaíso* (1986).

El libro se publica en una edición de lujo y una rústica, siendo un trabajo que, técnicamente, se diseña considerando la realización mediante páginas monocromas con aplicación de bi y tritonos y otras en cuatricromía, además de la utilización de diferentes tipos de papel; entre ellos, papel periódico, papel bond, papel couché y encartes en papel especial, especialmente dirigidos a ilustraciones de gran formato. El equipo editorial y de diseño tiene libertad para adicionar al texto un relato visual en extenso, que propone entregar una mirada a Valparaíso a través del tiempo. De esta manera, los textos recopilados por el autor, que contienen registros de viajeros y científicos, entre otros, se complementan con la mirada de los artistas y fotógrafos que también habían registrado su paso o residencia en la ciudad. El equipo liderado por Browne se encarga de realizar la tarea de la investigación iconográfica, agregando viñetas e imágenes. Una fuente de registros es *El Mercurio de Valparaíso*, entidad patrocinadora, junto a la Compañía Chilena de Navegación Interoceánica, y que facilita su aparato productivo para imprimir y producir gran parte del libro. Guido Olivares, refiriéndose al proceso señala: "estábamos siempre buscando en revistas, catálogos y libros materiales que pudieran complementar los textos, siempre estuvimos muy atentos al texto que estábamos trabajando especialmente al tema cronológico" (entrevista personal, noviembre de 2014).

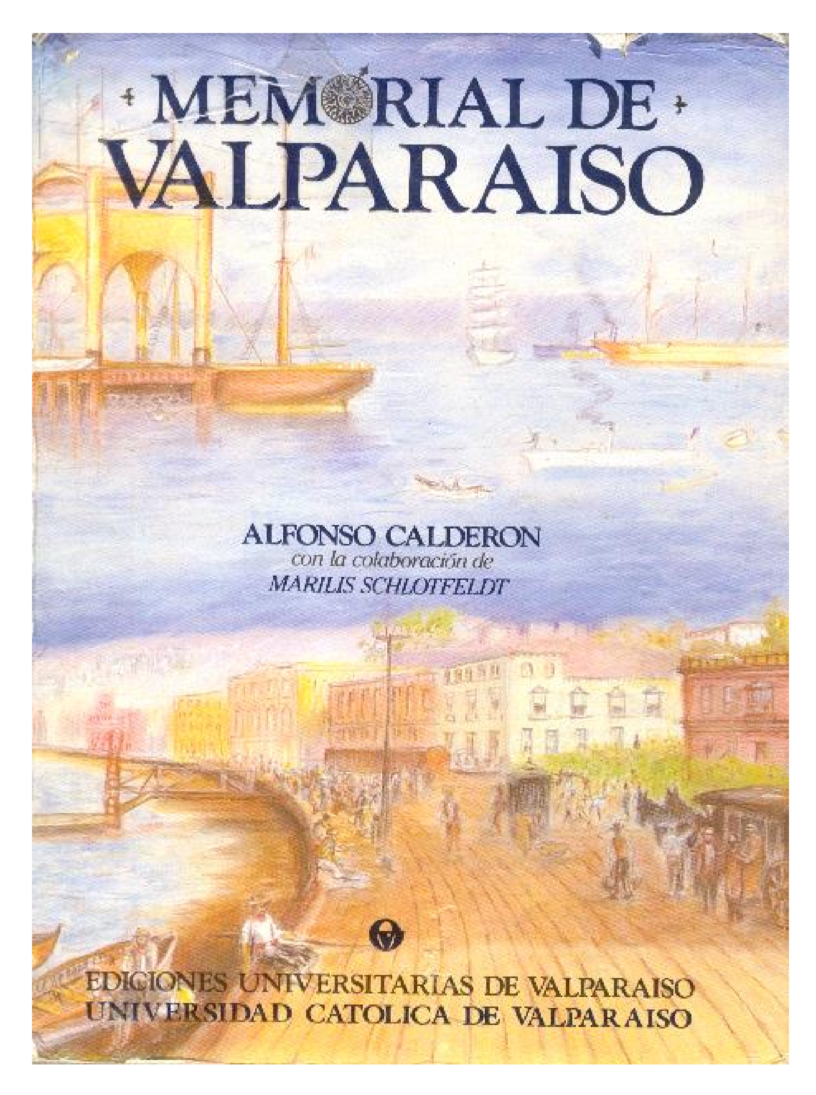


Figura 6. Fotografía de portada, *Memorial de Valparaíso* (1986).

El concepto de diseño del *Memorial*, según Browne, tiene un tono experimental e informal. En sus palabras, “no tenía un orden geométrico, sino que la idea era colocar el material gráfico con espontaneidad” (entrevista personal, noviembre de 2014). Se divide el libro en secciones, definiéndose distintos tipos de diagramación para proponer páginas de una o hasta tres columnas y permitir el uso de distintas tipografías para cada sección. Este proceso se encarga a la imprenta que entregaba las "galeradas" de los textos (figs. 6 y 7).

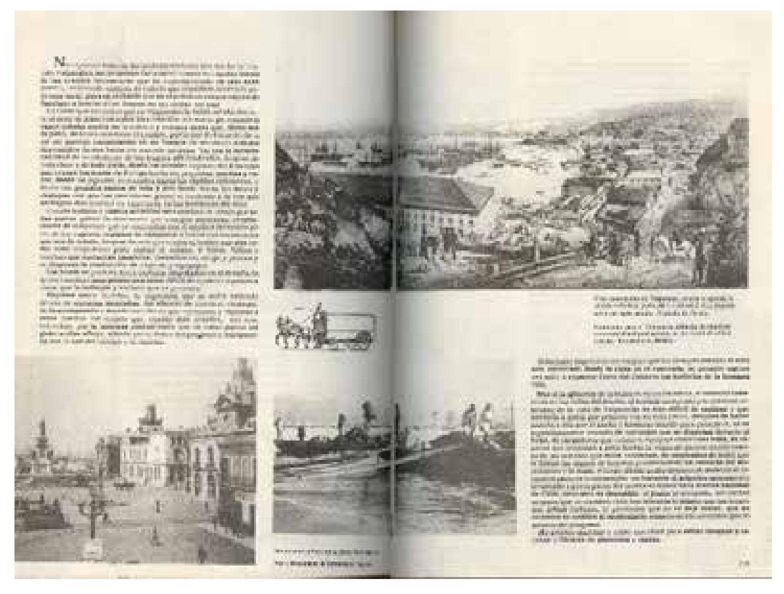


Figura 7. Fotografía de páginas interiores, *Memorial de Valparaíso* (1986).

Editorial Universidad de Valparaíso (UV), 1992-2008

El año 1992, Allan Browne es invitado a formar parte del equipo fundador del sello editorial de la Universidad de Valparaíso, bajo el alero de la rectoría de Agustín Squella Narducci y del Director de Extensión y Comunicaciones de la Universidad, Alejandro Rodríguez Musso. El proyecto editorial escogido para lanzar el nuevo sello es la recuperación del proyecto *Valparaíso* (1992), de Pablo Neruda, manuscrito que había sido entregado por el propio poeta a su amigo el artista Sergio Rojas Guerra, académico de la Escuela de Diseño de la Universidad de Valparaíso. Rojas había desarrollado una serie de litografías a las cuales más tarde añadió pinturas, gracias a un proyecto interno de investigación. Sin embargo, la idea de publicarlo quedó postergada por años, debido principalmente a la censura de la dictadura. Este libro inicial se publica en una edición de lujo que guía una colección de títulos que posteriormente publica el nuevo sello editorial, entre ellos, *Azul*, de Rubén Darío.

En relación al periodo, la obra más característica del trabajo de Browne es la colección “Breviarios de Valparaíso Regional” (1993-2008) (figs. 8 y 9), una iniciativa emprendida junto a Ennio Moltedo en 1993. Ambos acérrimos amantes de la ciudad son conformadores y miembros del grupo autodenominado Los Porteñistas. La colección Breviarios centra su temática en el rescate de Valparaíso a través de textos breves, citas y fragmentos de autores que le han dado identidad a la ciudad y la región (Squella, 1999). El éxito del primer título, *Breviario por 20 años de ausencia* (Moltedo et al., 1993), impulsa la creación de la



Figura 8. Fotografía de portada, breviario ***Del habitante de la casa transparente***, de Osvaldo Rodríguez Musso, el "Gitano" Rodríguez (1996).

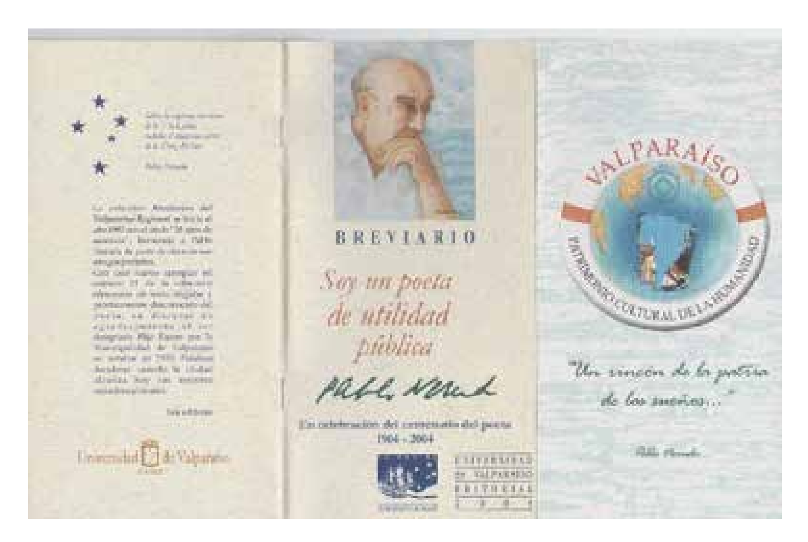


Figura 9. Fotografía de portada, breviario *Soy un poeta de utilidad pública*, de Pablo Neruda (1992).

colección, como una secuencia que recoge el testimonio de escritores y poetas noveles y consagrados de la región, como Pablo Neruda, Joaquín Edwards Bello, Carlos León, Sara Vial, Pablo de Rokha, Benjamín Subercaseaux, Salvador Reyes y Carlos Pezoa Véliz, entre otros; a la vez que incorpora a ilustradores, fotógrafos y pintores regionales junto al prólogo, en cada edición, de académicos, expertos o conocedores de las obras presentadas o de los propios familiares y amigos de los autores. El formato escogido es el plaquette (Moncada, 2015), un tipo de publicación de tamaño pequeño y extensión breve que se asemeja al folleto, pero construido generalmente en cuadernillos de no más de treinta páginas con un bajo tiraje, lo que lo convierte en una publicación sumamente económica.

La práctica reflexiva de Allan Browne

Pensamiento de diseño

El trabajo de dirección de arte de Allan Browne se caracteriza por un énfasis en la imagen como elemento primordial: la imagen conduce el relato del libro, se convierte en un elemento que es el contrapunto y a veces el principal actor en el relato y la diagramación de un libro, recogiendo las posibilidades técnicas y tecnológicas de cada periodo, mezclando imágenes mediante una técnica que aplica de manera transversal para este propósito, como lo es el collage. Ejemplos de esta idea se observan en las obras *Marilyn Monroe que estás en el cielo* (1972), *Chile arte actual* (1988), *Memorial de Valparaíso* (1986), en las cuales,

además, se busca incorporar elementos del cine y, más tarde, el video.

Por otra parte, la convivencia en una publicación de diversos códigos o lenguajes técnicos en la construcción de imágenes, es decir, la posibilidad de que se reúnan ilustraciones, fotografías, pinturas y grabados en el marco de una puesta en página o en la relación de distintas páginas o láminas de un libro va madurando, desde su etapa inicial en *Valparaíso I*, el *Memorial de Valparaíso* y la colección Breviarios. En este conjunto, cabe señalar la pieza singular que es el afiche *Valparaíso*, publicado en 1971. Esta forma de trabajo trascenderá y siempre estará presente en su producción como ilustrador, denominándola conceptualmente, en su trabajo en años recientes, como profusión: pro-fusión, pro-cambio; un concepto que permite en libertad crear una imagen. Cabe recordar que en varias de las publicaciones analizadas se encuentran sus propias ilustraciones, entre las que se cuentan retratos de personajes, paisajes del puerto o composiciones temáticas; destacándose en este caso la ilustración para la cubierta de la edición de lujo del *Memorial de Valparaíso*, realizada en pastel seco (fig. 5).

El denominador común de contar como temática central o contextual a Valparaíso en gran parte de las publicaciones editadas por las EUV y por el sello editorial UV es potenciado por el conocimiento y el aprecio que Browne demuestra del puerto. Se observa este interés desde la publicación de su trabajo *Valparaíso I* (edición del trabajo de titulación), impulsado principalmente por su profesor guía José Vial en este vínculo afectivo con la ciudad puerto y en el que presenta y da cuenta de

ella rescatándola iconográficamente. Más tarde, esto se transforma en un segundo relato visual, el del *Memorial de Valparaíso*, y emerge también en su forma escritural en el breviario *Valparaíso a la vista* (2003), del que es autor, así como en la coordinación de *Este es mi patrimonio, Valparaíso* (Boye, 2006), de la editorial de la Universidad de Valparaíso, en el contexto del Programa Puerto Cultura de la CORFO, por citar algunos textos recientes.

Pensamiento docente

Como hemos señalado, los inicios de Allan Browne en el quehacer del diseño editorial se inscriben en un periodo que coincide con la formación en el ámbito universitario de los primeros diseñadores profesionales en el país, a partir del año 1968 tanto en la recién creada sede Valparaíso de la Universidad de Chile como en la Universidad Católica de Chile y, más tarde, en la propia casa central de la Universidad de Chile y la Universidad Católica de Valparaíso (Álvarez y Morales, 2015). También coincide con la etapa en que se inicia una profesionalización desde el diseño del rubro del diseño editorial, el que, en general, era desarrollado por artistas gráficos formados en las propias imprentas, en agencias de publicidad o bien en la Escuela de Artes Aplicadas (Castillo, 2010). Esta profesionalización se inicia con las prácticas tempranas que realizan los noveles estudiantes (Álvarez y Morales, 2015) desde el año 1970 en adelante, en casas editoriales como Zig-Zag o al alero del taller gráfico que Browne dirige en las EUV.

En efecto, Allan Browne no solo participa en esta profesionalización como un guía en el escenario del trabajo práctico, en sus inicios, sino que muy pronto comienza a realizar una labor docente. Su experiencia como director editorial es compartida con los estudiantes que trabajan con él en una primera etapa en las EUV. Allí, en conjunto, forjan reflexiones acerca del quehacer propio del diseño y los procesos técnicos, tecnológicos, productivos y sociales implícitos en el desarrollo de un libro. Estas reflexiones preliminarmente nutren la formación recibida en el ámbito universitario y, después, contribuyen al desarrollo de un saber que permitirá que él y varios de sus pupilos ejerzan la docencia en el ámbito universitario.

Así, el impacto en la enseñanza en la Escuela de Diseño de la Universidad de Valparaíso se debe, primero, al espacio de prácticas tempranas que significan las EUV para parte de los primeros estudiantes de la carrera. Ellos formarán posteriormente el cuerpo académico de dicha Escuela, al disponer de una visión y una formación profesional, así como de una experiencia real en los ámbitos del diseño editorial y las técnicas de impresión. Esta relación entre el trabajo editorial y la Universidad de Chile sede Valparaíso, luego Universidad de Valparaíso, se extiende durante la permanencia de Browne en las EUV y, más tarde, es replicado en el taller gráfico del sello editorial UV. En segundo lugar, es la reproducción del estilo de trabajo horizontal que propicia Allan en el quehacer diario de la editorial, en cuyo proceso de diseño los estudiantes que están en formación participan en iguales condiciones que el experto, lo que los incita a explorar y experimentar. De esta manera, logran respuestas novedosas en el proceso, lo que impacta en el trabajo que ellos mismos, como docentes, llevan a cabo más adelante con sus estudiantes.

La realización del documental audiovisual

El producto audiovisual titulado *Allan Browne, anotaciones visuales sobre su obra* (2016) esboza los principales aspectos levantados a través de la investigación. Así, pone énfasis en la historia de vida del autor y su trayectoria profesional en el diseño, presentando las obras de diseño más importantes por él desarrolladas, así como su pensamiento disciplinar y docente. Las entrevistas realizadas a editores, a sus equipos de trabajo en las editoriales universitarias y a parte de los autores de las obras seleccionadas permitieron mapear el trabajo profesional realizado por Allan Browne y reconstruir, desde el plano académico, su pensamiento y conocimiento disciplinar. Desde la perspectiva de comprender la disciplina del diseño como una práctica reflexiva, se logran refrendar estos procesos a través de los propios testimonios de quienes vivieron dichos acontecimientos, a partir del cuestionamiento de los soportes y la exploración de los recursos gráficos existentes en cada época, con el fin de dominarlos y lograr productos y piezas únicas o inéditas en cuanto a su diseño.

Desde el punto de vista del proceso de profesionalización del entorno editorial, principalmente se reconoce, a través de los relatos de los colaboradores y mediante los resultados de los trabajos analizados, que se van sofisticando a medida que se avanza en el tiempo y se comienza a considerar la unidad de las piezas a desarrollar. Así, se racionaliza el proceso de diseño en búsqueda de conceptos que den unidad a las colecciones o a los

títulos a través de los detalles gráficos o de los meta-relatos que se incorporan a través de la visualidad ya madura alcanzada en el *Memorial de Valparaíso* (1986), por mencionar unos de sus trabajos más reconocidos. Este ambiente de trabajo y desarrollo es el que se intenta reflejar en los diálogos entre los actores que fueron seleccionados para el audiovisual, al igual que en la etapa final del documental. Aquí Browne va presentando un pensamiento disciplinar maduro y personal que significa, finalmente, ocupar el lugar de editor, al impulsar la colección más cercana a sus ideas, ejemplificada en la colección Breviarios. Esto lo sitúa en la actualidad, ya fuera del quehacer contingente del diseño editorial, pero inmerso en una exploración de la ilustración y en la labor académica.

El guión se desarrolló tratando de presentar una historia lineal que permitiese ir develando a Allan Browne desde un lugar íntimo, como es su hogar y taller privado, en el que se exploran las preguntas iniciales acerca de su decisión de dejar de lado la arquitectura y desarrollarse profesionalmente en el diseño. Luego, para los primeros años de trabajo editorial, se torna importante el diálogo con Alejandro Rodríguez, a través del cual se señalan los inicios de la reflexión conjunta sobre el quehacer del diseño profesional del período y se revisan sus títulos más importantes, en cuyo desarrollo conceptual y gráfico trabajaron. También se señala el comienzo de la relación entre los estudiantes de la Escuela de Diseño y el taller gráfico de las EUV y el modo en que, finalmente, Browne desembarca en sus primeras experiencias docentes en la Universidad de Valparaíso.

En este contexto, los lugares donde se realizan las entrevistas y diálogos son neutrales, para dar énfasis a las imágenes de los textos y libros desarrollados en el periodo.

A continuación, se explora la época intermedia de su trabajo en las EUV, dando realce al *Memorial de Valparaíso* y a la idea de dar identidad a un libro a través de la visualidad, ligado a también a la temática que inspira su trabajo personal: Valparaíso. Con esta apertura se liga su desempeño al sello editorial UV, con la edición del trabajo de Neruda y la colección Breviarios, así como la relación relevante con Ennio Moltedo en la gesta de dicho conjunto, para lo cual se rescata una fotografía del poeta en casa de Allan. Finalmente, se llega al aula, mostrando a Browne junto a los estudiantes de la Escuela de Diseño de la Universidad de Valparaíso en el presente, material que permite explicar que su pensamiento profesional en la madurez es transmitido y compartido en el taller de ilustración que dirige hasta el año 2017. Esto se acompaña de la referencia de Luz Núñez, directora de la Escuela entre 2012 y 2015, alumna de Browne en su época estudiantil y partícipe de las prácticas profesionales en las EUV. Se concluye la obra con extractos del discurso y la presentación de Allan frente a un público más amplio, en una actividad preparada en el contexto del estudio.



Figura 10. Fotograma del documental *Allan Browne, Anotaciones visuales sobre su obra* (Huirimilla, 2016).



Figura 11. Fotograma del documental *Allan Browne, Anotaciones visuales sobre su obra* (Huirimilla, 2016).

Conclusiones

Desde la perspectiva de la influencia de Browne en el quehacer de la enseñanza disciplinar, el escenario de trabajo de las EUV permitió a Allan Browne y al grupo de diseñadores que allí se formaron experimentar con libertad las posibilidades técnicas del periodo, creando un carácter gráfico que dará reconocimiento a la editorial en su momento. Estos procesos y aproximaciones al desarrollo de piezas gráficas son recogidos por los estudiantes y llevados al aula en diversos trabajos, a la vez que son fuente de recursos para el desarrollo de proyectos académicos cuando varios de ellos se conviertan en profesores de la Escuela de Diseño UV, entre las décadas de 1970 y 1980.

El taller gráfico de las EUV durante los 1970 podría ser descrito como un laboratorio de experiencias que, alejado de lo meramente teórico, es un espacio relevante para adquirir los aprendizajes prácticos que no se podían alcanzar en el aula universitaria. Por ello, es una oportunidad avanzada en la región para desarrollar todos los aspectos disciplinares de un proyecto editorial, desde el desarrollo conceptual hasta el diseño, la producción y la distribución de cada producto, lo que permite visualizar por completo el proceso de diseño y de una manera clara el sentido del oficio. Así, este taller se convierte en un espacio regular de prácticas profesionales para la Escuela de Diseño y un lugar de tránsito obligado para muchos estudiantes durante las décadas de 1970 y 1980, siendo replicado durante los 1990 en la misma Universidad de Valparaíso, a través de la primera época del sello editorial UV.

Finalmente, se debe tener en cuenta la formación de arquitecto de Browne, que le permite abordar de una manera sistemática su propio aprendizaje en el oficio, reflexionando acerca del proceso y compartiendo muchas veces primeras experiencias técnicas, procedimentales o conceptuales acerca de la creación de las respuestas gráficas más adecuadas para cada proyecto editorial. Esta reflexión le permite esbozar un pensamiento disciplinar en que se ligan su experiencia en el mundo editorial, su visión regionalista y, en específico, su obsesión por el rescate de Valparaíso en todas sus dimensiones y también los aspectos creativos de la disciplina. Este proceder metodológico es recogido por varios de sus pupilos, entre ellos, Alejandro Rodríguez y Luz Núñez.

Cabe señalar que la extensión del material registrado tanto en medios audiovisuales y archivos documentales como en las reflexiones y testimonios obtenidos por medio de entrevistas sobrepasan las posibilidades que entrega el audiovisual. Presentar la obra e influencia del trabajo de Allan Browne y dar cuenta del contexto en el que actuó obliga a explorar otros soportes, a fin de comunicar estos hallazgos e interpretaciones. Entre ellos se visualiza una publicación de mayor extensión y alcance, en contrapunto al audiovisual presentado, el cual, básicamente, debería partir de la presentación en detalle del trabajo realizado en los títulos seleccionados y de la incorporación de los testimonios de autores que no fueron considerados en la edición final de la película.

Referencias

ALCALDE, A. (1973). *Vivir o morir*. Santiago: Quimantú.

ALCALDE, A. (1972). *Marylin Monroe que está en el cielo*. Valparaíso: EUV.

ALLARD, R. (2002). *35 años Después. Visión retrospectiva de la Reforma 1967-1973 en la Universidad Católica de Valparaíso. Valparaíso:* EUV.

ÁLVAREZ, P. (2004). *Historia del diseño gráfico en Chile*. Santiago: CNCA / Escuela de Diseño UC.

ÁLVAREZ, P. & MORALES, G. (2015). Los inicios de la enseñanza profesional del diseño en Chile. *Revista Diseña*, (9), 60-65. Recuperado de http://www.revistadisena.com/los-inicios-ensenanza-profesional-diseno-chile/.

BOYE, S. et al. (2006). *Este es mi patrimonio, Valparaíso*. Valparaíso: UV.

BROWNE, A. (2009). ¿Qué es la ilustración? *Diseño UV* [sitio web]. Recuperado de http://www.disenouv.cl/allanbrowne/index.html.

BROWNE, A. coord. (2006). *Este es mi patrimonio, Valparaíso*. Valparaíso: UV / CORFO.

BROWNE, A. (2003). *Valparaíso a la vista*. Valparaíso: EUV.

BROWNE, A.; CHOW, R. (1970). *Valparaíso 1*. Valparaíso: EUV.

BORGDORFF, H. (2006) *El debate sobre la investigación en las artes*. Traducción al español de "The Debate on Research in the Arts". Recuperado de https://www.researchcatalogue.net/profile/show-work?work=129470.

CALDERÓN, A.; SCHLOTFELDT, M. (1986). *Memorial de Valparaíso: en los 450 años de su descubrimiento*. Valparaíso: EUV.

CASTILLO, E. (2010). *Artesanos, Artistas y Artífices; La Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile, 1928-1968*. Santiago: Ocho libros.

CEZZAR, J. (2017) *The AIGA Guide to Careers in Graphic & Communication Design*. Londres: Bloomsbury Academic.

DARÍO, R. (2013). *Azul*. Valparaíso: UV.

DORFMAN, A.; MATTELART, A. (1971). *Para leer al Pato Donald*. Valparaíso: EUV.

EL MERCURIO DE VALPARAÍSO (1986, 21 de diciembre). El 29 presentan libro Memorial de Valparaíso. *El Mercurio de Valparaíso*, 3.

FRASCARA, J (2004) *Diseño gráfico para la gente. Comunicaciones de masa y cambio social.* Buenos Aires: Infinito.

FRASCARA, J.; KALSI, A.; KNEEBONE, P. (2008, 21 de mayo). Graphic Design for development - Part 1 of 2. *International Council of Design* [sitio web]. Recuperado de http://www.ico-d.org/connect/features/post/303.php.

HUIRIMILLA, A. (2016). *Allan Browne. Anotaciones visuales sobre su obra* [película]. DIUV ART, Universidad de Valparaíso. Recuperado de https://vimeo.com/210064487.

HASLAM, A. (2007). *Creación, diseño y producción de libros*. Barcelona: Art Blume.

IVELIC, M.; GALAZ, G. (1988). *Chile arte actual*. Valparaíso: EUV.

IVELIC, M.; GALAZ, G. (1988). *La pintura en Chile*. Valparaíso: EUV.

JOHNEN, K. (2012). *Estudio contextual del origen de la Carrera de Diseño de la sede Valparaíso de la Universidad de Chile (1966-1974)*. Tesina de Grado, Escuela de Diseño, Universidad de Valparaíso.

LUKAS (1971). *Apuntes porteños*. Valparaíso: EUV.

MANNS, P. (1972). *Buenas noches los pastores*. Valparaíso: EUV.

MCLUHAN, M.; FIORE, Q. (1967). *The medium is the massage*. Londres: Penguin.

MOLTEDO, E. et al. (1993). *Breviario por 20 años de ausencia*. Valparaíso: UV.

MONCADA, C. (2015). *Rescate a la contribución de Allan Browne y la colección de Breviarios del Valparaíso Regional, desde la mirada del Diseño*. Tesina de Grado, Escuela de Diseño, Universidad de Valparaíso.

NERUDA, P. (1992). *Soy un poeta de utilidad pública*. Valparaíso: UV.

NERUDA, P. (1992). *Valparaíso*. Valparaíso: UV.

RODRÍGUEZ, O. (1996). *Del habitante de la casa transparente*. Valparaíso: UV.

SOUBLETTE, G. *La estrella de Chile*. Valparaíso: EUV.

SQUELLA, A. (1999). *Astillas*. Santiago: Universitaria.

VISSER, W. (2010) Schön: Design as a reflective practice. *Collection, Parsons Paris School of art and design, Art + Design & Psychology,* 21-25. Recuperado de https://hal.inria.fr/inria-00604634/document.

El giro artístico del DEI UV:
investigación artística y formación doctoral interdisciplinaria

CAROLINA BENAVENTE MORALES
Centro de Investigaciones Artísticas,
Universidad de Valparaíso
cbenavem@gmail.com



Las artes en el DEI UV: punto de partida

El presente artículo se basa en un documento de trabajo elaborado en el marco de la reforma curricular del Doctorado en Estudios Interdisciplinarios sobre Pensamiento, Cultura y Sociedad de la Universidad de Valparaíso (DEI UV)[1], proceso a cargo de un comité del que formé parte el año 2018. Trata de la investigación artística como método de la formación en un posgrado que, al desarrollarse, manifiesta la necesidad de disponer de una línea referida a las artes. Al ser fundado el año 2014 al alero de un proyecto de mejora institucional en artes, humanidades y ciencias sociales[2], esta necesidad solo se

[1] Este texto se basa en la ponencia presentada en el Workshop sobre Estudios Interdisciplinarios de la Red Latinoamericana de Estudios Interdisciplinarios organizado por el DEI UV y realizado en el CIAE de la Universidad de Valparaíso, Chile, el jueves 30 de agosto de 2018.

[2] El Convenio de Desempeño en Humanidades, Artes y Ciencias Sociales (CDHACS) entre la Universidad de Valparaíso y el Ministerio de Educación

evidencia después de ingresar al claustro del programa dos académicos con un perfil artístico distintivo, Gustavo Celedón y quien escribe, y se consolida tras sumarse les colegas Marcia Martínez y Sergio Navarro. El interés por llamar "investigación artística" a una de las líneas del DEI UV se aviene al carácter doctoral e interdisciplinario del programa, así como a la propia hibridez de nuestros perfiles. Si bien su implementación se dificulta en un inicio por la fuerte presencia de una concepción de la estética como rama de la filosofía abocada al *conocimiento* de la experiencia sensible, más que como componente de disciplinas artísticas abocadas a la *generación* de experiencias sensibles, la línea de investigación artística se oficializa el año 2017.

Los problemas de gestión institucional pueden parecer aburridos e, incluso, antagónicos, desde el punto de vista de la práctica artística, pero son insoslayables, pues constituyen la condición misma de su presencia y desarrollo en las universidades. En ellas, las artes pueden hallar razones fundadas para experimentar una incomodidad. Por un lado, las instituciones se rigen por normas y procedimientos que apuntan a instaurar cierto orden, lo que estaría en las antípodas de la creación –a pesar de que las artes exploran estos mecanismos desde hace décadas y de que, por cierto, tienen sus propias instituciones. Por otro lado, aquellas normas les resultan ajenas: es creciente el influjo de la pedagogía en cuanto a la transmisión del conocimiento, como es evidente el de la ciencia en cuanto a su producción. ¿Existe algo de

de Chile, con una duración de cinco años, entre octubre de 2012 y octubre de 2016. Más antecedentes en el sitio web http://uva0901.uv.cl/.

singular que las artes puedan aportar, en este esquema? ¿Cómo conciliarlo con aquellas exigencias? En este texto se reflexiona sobre este tipo de interrogantes para entregar respuestas susceptibles de aplicarse en una institución, sin pretender, desde luego, que sean integrales ni definitivas. De hecho, estas respuestas, emanadas de lo que podría llamarse una investigación artístico-institucional de carácter experimental, tuvieron aplicación concreta al menos en una ocasión. Esto no solo implicó salir del cubo blanco expositivo, sino también entrar en la caja negra del sistema de (re)producción del conocimiento. Como veremos en las páginas que siguen, el ensamble en el DEI UV dista de haber sido automático y perfecto, pero se fue produciendo más allá de lo imaginado o, al menos, es lo que puedo reportar desde mi intencionada percepción de las cosas.

La formación doctoral como práctica formalista expandida

Si bien los doctorados apuntan a formar investigadores autónomos, pocas veces se da una reflexión sistematizada acerca de lo que puede ser una educación para la investigación. En primer lugar, en no pocos programas universitarios, especialmente del ámbito de las artes, las humanidades y las ciencias sociales y más todavía en los posgrados, se manifiestan hasta ahora resistencias ante la idea de una docencia sometida a los preceptos de la pedagogía. Esto puede atribuirse a la idea –etimológicamente fundada– según la cual la pedagogía se

ejerce respecto de la niñez, por lo cual no correspondería ejercerla respecto de sujetos adultos *ya instruidos o formados*. Por este motivo, en segundo lugar, prevalece sobre todo en el nivel doctoral la figura del profesor investigador sobre la figura del investigador educador, según la diferenciación establecida por José Torres Frías (en Schmekes, Mata, López & Padilla, 2017).

Para comprender mejor cómo se ha ido relevando el desafío educativo en el DEI UV, recurramos a una ya clásica diferenciación: "la educación es un proceso amplio, integral; la enseñanza uno específico. La ciencia pedagógica es la orientación metódica y científica del quehacer educativo, la ciencia didáctica lo es de la enseñanza" (Lucio, 1989: 39). Como en otros posgrados, el quehacer educativo del DEI UV se funda en una pedagogía difusamente regida por una "orientación metódica y científica", dependiendo de la formación y la trayectoria previa de sus profesores[3]. La propuesta pedagógica resultante es la siguiente: el programa tiene una estructura "flexible y se centra en un aprendizaje significativo, abandonando el sistema lectivo tradicional en favor de un aprendizaje colectivo y práctico que favorezca una producción de conocimiento colaborativa, reflexiva, crítica, comunicable, metódica, sistemática y de carácter abierto", según reza su descripción oficial (DEI UV, 2019). Tratándose de establecer el carácter innovador del programa, en esta descripción, por una parte, se resaltan rasgos de complejidad ligados a la investigación interdisciplinaria, como la flexibilidad, la

[3] Algunos tienen formación pedagógica; otros no, pero se han familiarizado con algunos preceptos pedagógicos en el curso de su trayectoria docente. La "pedagogización" de la universidad es un fenómeno reciente y, aparentemente, ineluctable.

apertura y la colaboración, y, por otra parte, se enfatiza el carácter práctico del aprendizaje, acorde a la comprensión de la investigación como un "oficio artesanal" que conlleva "la comunicación directa y constante que se da en el taller entre el maestro y el aprendiz" (Sánchez Puentes, 2014: 14).

Lo anterior se traduce, en el programa, en una docencia mediante talleres y seminarios que, a diferencia de la mayor parte de los programas interdisciplinarios, no combina en un proyecto de estudios individual asignaturas impartidas por diferentes programas disciplinarios, sino que más bien imparte él mismo diferentes asignaturas que deben tributar a dicho proyecto individual[4] (figura 1). Para lograrlo, se adoptó como

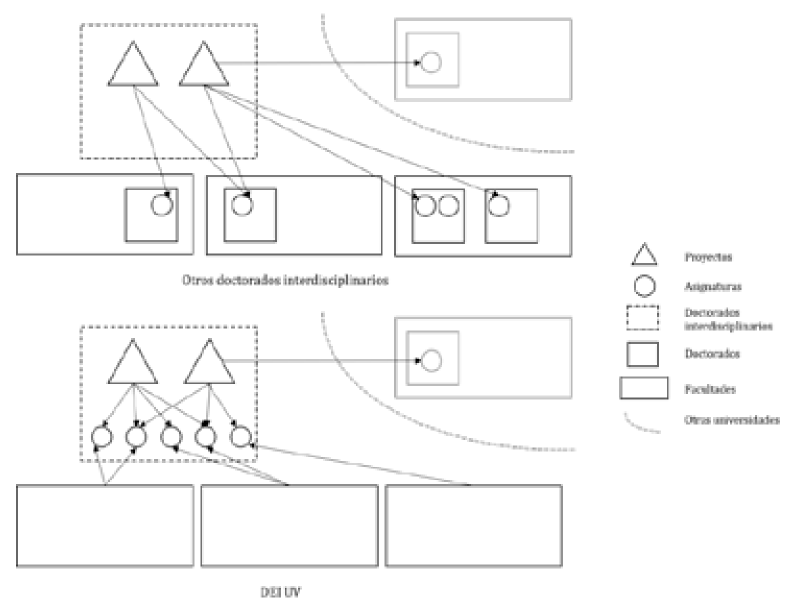


Figura 1. Organización de doctorados interdisciplinarios

4 Excepto en el seno de la red chilena de posgrados Humaniora y en casos de movilidad hacia el extranjero.

mecanismo principal la docencia colegiada en torno a determinadas líneas de investigación, pero el tiempo evidenció la necesidad de realizar algunos ajustes a este esquema. Por este motivo, se encargó el diseño de una propuesta de reforma curricular a un comité de cuatro integrantes del claustro del programa –en interacción con colegas y estudiantes–; dos de les cuales, la directora del programa Elisabeth Simbürger y quien escribe, participamos en la versión 2019 del Diplomado de Docencia Universitaria UV. A partir de esta última experiencia, el rediseño curricular del programa por el comité fue objeto de una adecuación al nuevo Modelo Educativo UV, basado en un enfoque de competencias. A pesar de no ser obligatorio en los posgrados, este proceso permitió identificar mejor los diferentes aspectos que involucra un diseño curricular.

En la educación por competencias, les estudiantes están llamades a "aprender a aprender" para asegurar la consecución de resultados, lo que, desde el punto de vista de la docencia, conlleva desplazar el objetivo desde la enseñanza hacia la formación. En efecto, mientras las actividades de enseñar y educar "se dirigen a las capacidades del hombre, la tarea de formar se dirige a la sustancia misma de la persona, para configurarla con un ideal de vida. El objetivo de la formación es un tipo de persona en consonancia con ese ideal" (Álvarez Vásquez, 2002). Ella se entiende como un proceso "que vaya más allá de lo cognitivo o lo laboral y que se centre en la comprensión del ser competente como una forma de vivir" (Tejada, 2007: 42). Es a partir de la noción de formación, entonces, que toma sentido la propia activación, por parte de les "investigadores formadores de investigadores", de determinadas "habilidades, capacidades,

competencias y cultura investigativa" que vienen a informar el empleo de "didácticas, enfoques y metodologías" concretas para la adquisición de competencias en investigación (López de Parra, Hernández-Durán & Quintero-Romero, 2018: 134)[5].

Tal vez, el principal recelo que suscita el enfoque de competencias es que, como vemos al religarlo al objetivo de la formación, se dirige al núcleo del sujeto, por medio de una actividad modeladora ejercida sobre su "sustancia", es decir, su ser. Una crítica a este enfoque recalca que surge del mundo empresarial, buscando transformar les estudiantes en meros engranajes de la cadena productiva por la vía de reducir sus vidas a este propósito *managerial* integral y abarcador, sometiendo así la población a los procesos capitalísticos de hoy (Bolívar, 2007). Sin embargo, ¿la direccionalidad de una operación de este tipo está necesariamente guiada por una lógica económico-comercial? ¿Puede descansar esta operación en una relación alterna a la dominante? ¿Es posible que, desde esta relación alterna, tal operación formativa y autoformativa involucre y potencie un componente crítico y poético, de parte de quienes la llevan a cabo? Mi perspectiva al respecto es desustancializada: no existe el yo en tanto sustancia, como no existe algo sustancialmente *managerial* en la operación señalada. El modelo de competencias implica un horizonte líquido, flexible, pero es posible hacer un uso desviado de las técnicas y tecnologías dominantes, incluyendo aquellas que conciernen tanto al yo como al nosotros, para procurar anclarlas en aquello que nos haga sentido desde una percepción, aun nebulosa, del entorno.

5 Si bien los autores de los cuales recojo esta categorización aluden a otros tópicos, considero que se pueden subsumir en los ya señalados.

Por ello, mi respuesta es que ese modelo también es susceptible de reapropiarse y usarse para potenciar fines “otros”, por medio de determinadas operaciones que tuerzan su dominancia primera.

Desde una pedagogía situada en la práctica artística, el concepto mismo de formación (como el de autoformación) resulta muy interesante de ser reapropiado, por anclarse en la categoría de forma como constructo distintivo de las artes. Hablaré de formalismo expandido para referirme a un formalismo que integra una concepción expandida de las formas. Sigo en esto la concepción ya clásica de Rosalind Krauss (1996) de un “campo expandido” de la escultura que se desarrolla al emerger prácticas semejantes a la escultura, pero que no lo son, pues ya no responden a la lógica del monumento, sino a la del emplazamiento, en las intersecciones de paisaje y no paisaje, arquitectura y no arquitectura. Así, el formalismo expandido puede religarse a prácticas artísticas contemporáneas que ya no refieren a la producción de formas materiales en diferentes registros estéticos sensoriales, sino que los ocupan o postproducen (mediante su apropiación y resignificación) para incidir en el espacio social como ámbito de producción sensible de formas y exformas (residuales) intersubjetivas culturalmente mediadas (Bourriaud, 2008; 2009). Lo crucial es que esta perspectiva permite concebir la propia pedagogía formativa como una *práctica formal expandida* que entraña determinados procesos artísticos, comprendidos como aquellos que ponen en escena “las relaciones de producción [en este caso, pedagógicas] a fin de negarlas, desviarlas o reproducirlas desde una perspectiva crítica” (Bourriaud. 2009: 12).

Desde este punto de vista, la idea de la investigación como oficio artesanal hace sentido porque él mismo involucraría una producción formal. Sin embargo, en tanto práctica artístico-pedagógica, la formación de investigadores tendría dos diferencias principales respecto de esta versión. En primer lugar, teniendo en cuenta la importancia del concepto y la teoría en el arte contemporáneo, la equiparación de la formación con un oficio conduce a sospecha, pues tiende a invisibilizar el núcleo pedagógico duro que subyace a cualquier práctica formativa, contribuyendo a naturalizar y reproducir el *habitus* investigativo incorporado. En segundo lugar, si distinguimos de la artesanía el arte contemporáneo de filiación vanguardista, la formación de investigadores puede concebirse como un proceso pedagógico no solo integral y abarcador, sino también singular y continuamente reinventable, dentro de una orientación a la ruptura que involucra a la vida misma del formador[6]. Así, desde un formalismo expandido, comprendo la formación en investigación como un proceso de producción de formas intersubjetivas entre el investigador que forma y el investigador en formación; formas (y exformas) que relevan de la pedagogía como relación a posproducir para la exploración y la construcción crítica conjunta de subjetividades investigativas; lo que supone subrayar el componente subjetivo que debiese guiar cualquier proceso de investigación.

[6] Y que puede expresarse mediante formas artesanales, por cierto, sin negar por ello la propia creatividad que involucra la actividad artesanal, así como el carácter rupturista que puede llegar a asumir.

Formas de verdad: arte e investigación en el régimen de posverdad

Si bien la investigación, comprendida como "proceso de observar, preguntarse o realizar un experimento de forma sistemática, con el fin de ganar nuevo conocimiento" puede realizarse en la cotidianidad (Delgado et al, 2015: 13), vamos a entenderla como una actividad socialmente mediada y regulada por instituciones concretas. Ella se desarrolla en lo fundamental en las universidades[7], respondiendo desde allí de muy distintas maneras tanto a la percepción complejizada del entorno como a la creciente demanda por vincularla socialmente. Especialmente en el tipo de investigación avanzada que presupone el nivel doctoral, la investigación no solo busca generar conocimientos sobre determinados fenómenos, sino también cuestionar los saberes involucrados en este proceso, lo que puede realizarse desde posicionamientos más o menos orgánicos o críticos respecto de la academia y su entorno. El DEI UV negocia entre estas alternativas como cualquier otro programa dependiente de una institución oficial, aunque con cierta intención crítica de impedir que sus propios procesos de producción de conocimiento –o al menos sus resultados– contribuyan a reproducir las relaciones de poder que estos evidencian.

Un aspecto fundamental del DEI UV es que se trata de un programa interdisciplinario. Especialmente en sus primeros años de funcionamiento, las complejidades inherentes a la formación

[7] Recientemente se ha establecido en Chile que, para denominarse "universidades", las instituciones de educación superior deben realizar investigación y no únicamente docencia.

de investigadores interdisciplinarios se acrecientan al introducir la variable artística. La creación de la línea de investigación artística del DEI UV el año 2017 tiene por fin armonizar el lugar de las artes con el de otras disciplinas, poniendo a la vez el foco en la problemática relación entre arte e investigación. Previamente, la noción de investigación artística había dado lugar a iniciativas coherentes y consistentes, como son *Panambí. Revista de investigaciones artísticas*, en el año 2015, y el Centro de Investigaciones Artísticas de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Valparaíso (CIA UV), en el año 2016 (con financiamiento central a contar del año siguiente). Es atendiendo a las complejidades de la formación interdisciplinaria que el DEI UV da inicio el año 2018 a un proceso de reforma curricular orientado a sistematizar lo realizado, para enmendarlo o potenciarlo. Con ese fin, el claustro del programa adopta la siguiente definición:

> La investigación interdisciplinaria es un modo de investigación desarrollada por equipos o individuos que integra información, datos, técnicas, herramientas, perspectivas, conceptos y/o teorías de dos o más disciplinas o cuerpos de conocimiento especializado para avanzar en la investigación para resolver problemas donde las soluciones van más allá del alcance de una sola disciplina o área de práctica de investigación (National Academy of Sciences, 2005).

Pero, en la medida en que pone en juego no solo los conocimientos especializados involucrados, sino la misma primacía del saber científico que produce tal definición, la

investigación artística participa de las dinámicas señaladas de un modo peculiar.

Retomando a Henk Borgdorff, la investigación artística puede entenderse como investigación “sobre”, “para” o “en” las artes (2006: 8). Si bien en este último programa la docencia gira en torno a los tres tipos de investigación artística señaladas, no abordo en estas páginas la investigación *para* las artes, que puede o no tener u originar un componente estético, ni tampoco la investigación *sobre* las artes, que está más legitimada y es más abundante porque se acopla mayormente al paradigma científico de la verdad objetiva. En cambio, me concentraré en la investigación basada en la práctica artística (*art practice based research*) o investigación basada en las artes (Hernández, 2008), es decir, que se realiza mediante o a través de ellas en muchas variantes, pues es la que plantea mayores desafíos y dificultades en un sistema universitario donde prevalece la investigación de tipo científico.

El debate sobre este tópico, que en Europa acompaña el desarrollo de posgrados en artes desde hace al menos dos o tres décadas, en Chile es no solo emergente, sino todavía muy incipiente, puesto que aquí, a nivel doctoral, solo existe un programa en artes, en la Universidad Católica de Chile, y otro que las integra entre otras disciplinas, como es justamente el caso del DEI UV. Lo interesante es que la investigación basada en la práctica artística responde a lógicas dispares: por un lado, parece emerger o al menos potenciarse como una forma de asegurar el lugar de las artes en las universidades complejas, lo que señala su carácter eminentemente adaptativo; por otro lado,

sin embargo, plantea genuinas interrogantes en cuanto a lo que significa producir conocimiento mediante prácticas cuya finalidad, más bien, es la de producir impacto estético. De esta manera, la investigación basada en la práctica artística conlleva desafíos mayores respecto del régimen de saber que enmarca y gobierna la actual producción de conocimiento, entendiendo por régimen de saber "el punto donde se articulan un régimen político de obligaciones y coacciones y el régimen de obligaciones y coacciones específicos que es el régimen de verdad" (Foucault, 2014: 125).

Como sabemos, en las universidades y también en las sociedades contemporáneas, este régimen de verdad o conjunto de "procedimientos e instituciones que comprometen y obligan a los individuos a realizar, en ciertas condiciones y con ciertos efectos, actos bien definidos de verdad" (116) es predominantemente el de la ciencia, cuya particularidad es que "el poder de la verdad se organiza con el objeto mismo de que en él lo verdadero mismo garantiza la coacción" (122). Situándonos en este marco de discusión sobre la verdad, cuya virtud es que permite efectuar conexiones entre arte y ciencia en torno a la producción de conocimiento y sus modos de afección, constatamos la existencia de una tensión: la investigación científica manifiesta la voluntad de generar verdades objetivas, mientras la investigación basada en la práctica artística mantiene con la verdad una relación laxa, pues concierne más bien a verdades subjetivas (Hernández, 2008) que pueden disolverse en esta relatividad. El tema es inagotable, por lo cual solo deseo señalar algunos acoples posibles entre la verdad objetiva de la ciencia y la verdad subjetiva del arte, así

como del propio "poder de la verdad" como resultado autolegitimador de este ejercicio. Lo haré desde una *comprensión expandida de la producción de verdad como práctica formal*, procurando apreciar de qué manera la "verdad" opera no tanto en el arte en sí, como en los entresijos del paradigma de la verdad objetiva que rige la ciencia, experimentando o, incluso, jugando con él. Dado que el DEI UV tiene a las artes como una posibilidad entre o más bien *con* otras, enfocaré tales *experimentos de verdad* en la zona donde las artes confluyen con las humanidades y sobre todo las ciencias sociales.

Estos experimentos de verdad ocurren en un entorno social concreto, que, en sintonía con el ejercicio que estamos realizando, resulta pertinente calificar de posverdadero. Si bien la definición "oficial" de la posverdad es que se trata de la "distorsión deliberada de una realidad, que manipula creencias y emociones con el fin de influir en la opinión pública y en actitudes sociales" (RAE, 2019), conviene entenderla como un efecto del desarrollo de las redes sociales digitales en años recientes, más que de cualquier intencionalidad clara de aprovecharse de la configuración que estas redes presentan hoy. Comprender la posverdad como un régimen y no como una acción permite apreciar que el poder mismo de la verdad reivindicado por la ciencia se tiende a erosionar: por una parte, tiene lugar una positiva multiplicación democratizante de las fuentes de verdad; por otra, se manifiestan con cierto ímpetu las pretensiones de anular la posibilidad misma de instaurar cualquier verdad objetiva (es decir, suficientemente probada y reconocida como real, pero siempre en función de premisas socialmente construidas o impuestas que legitiman la

pertinencia de establecerla). Lo decisivo, en lo que nos concierne, es la consolidación de una zona intermedia: las prácticas artísticas contemporáneas han recurrido en forma intensiva a los métodos de las ciencias sociales y las humanidades en su salida del "cubo blanco", o sea, de los convencionales formatos productivo-expositivos de las artes (Foster, 2001)[8], pero el proceso inverso también ha existido desde muy temprano en el siglo XX.

Lo peculiar del momento actual es que las apropiaciones de las artes desde las ciencias sociales se intensifican, lo que funda la observación respecto de un "giro artístico" en las ciencias sociales (Grésillon, 2018)[9]. Avizoro al menos dos maneras principales en que este giro se manifiesta. Una de ellas, que releva de la faceta democratizante de la posverdad, es que el sí mismo del investigador se valida crecientemente como instancia sensible de procesamiento de lo real. Esto se relaciona con la percepción de un entorno no solo complejizado, sino también afectante, debido a los vínculos concretos que se mantienen con él y con quienes lo habitan. Los modos de investigar, por tanto, cambian, ocupándose desde las ciencias formas estéticas y poéticas de hallar verdades situadas, corporizadas e impregnadas de subjetividad –tomando en cuenta que el "*embodied knowledge*" caracterizaría a las artes (Scheper-Hughes en Grésillon, 2017: 24)–; en cuanto, más allá de cualquier afán de instaurar verdades objetivas abstraídas de sus condicionamientos

8 Aunque sin dejar por cierto de criticar la ciencia misma mediante procedimientos paródicos, por ejemplo.

9 Giro que apreciamos en el programa antes de saber que, para este autor, se trataba de una "tendencia" generalizada.

sociales, conectan con sectores y sujetos concretos de las cuales extraen su sentido. La segunda manera que adopta el giro artístico, paradójicamente, se puede relacionar con el propio impoder que la ciencia manifiesta cuando, por ejemplo, frente al auge de las *fake news* o noticias falsas, se convoca a les científiques a "usar los diferentes medios a su disposición para este trabajo de [negar las certezas y enseñar a aprender a pensar, dudando a la vez de sus conocimientos], irradiando fuera de su laboratorio y llevando a cabo el incansable combate contra el oscurantismo" (Chaumette, 2018: 85)[10].

Así, en un contexto interdisciplinario, la investigación basada en la práctica artística no solo se religa a elaboraciones puntuales que involucran un conocimiento de y mediante formas sensible (producción de obra), sino también a la exploración de las formas y los efectos de verdad que acompañan cualquier pesquisa, especialmente si se trata de hacerla irrumpir desde los márgenes del *mainstream* académico y social. La posición del investigador artístico interdisciplinario es compleja, pues es ambigua: llamade a producir formas y efectos de verdad objetiva al interior de un régimen de saber gobernado por la ciencia, necesita asimilar y establecer el carácter provisorio de tales verdades; pero también su carácter relativo a sectores sociales que lo incluyen significativamente, en tanto investigador de verdades subjetivas formalmente expresadas; así como

10 Nuestra traducción. Original en francés: "*Ils devraient utiliser les différents médias à leur disposition pour ce travail [de refuser les certitudes et apprendre à penser tout en doutant de ses connaissances], rayonnant hors de leur laboratoire et menant inlassablement le combat contre l'obscurantisme*".

cuestionarse cómo hacerlo dentro de un régimen ampliado de saber-poder donde el componente lógico-racional está condicionado por y también sujeto a los procedimientos persuasivo-afectivos que se despliegan en el aula, el campo académico, el espacio público y la cultura. Como veremos a continuación, la formación en investigación interdisciplinaria en el seno del DEI UV manifiesta de tales vacilaciones, suscitadas por la presencia y acción de las artes en el programa.

Formación en el DEI UV: el giro artístico

Un objetivo crucial de la reforma curricular del DEI UV fue el de deslindar las competencias específicas y diferenciadoras del programa en un nuevo perfil de egreso, religándolas, en una segunda etapa, a sus diferentes niveles de progreso. La creación del perfil fue un proceso de ida y vuelta entre las prácticas y el currículum y entre el comité y la comunidad, estableciéndose finalmente cuatro competencias como distintivas del programa:

> 1.- El manejo de los debates teóricos sobre interdisciplina en pensamiento, cultura y sociedad.
>
> 2.- La capacidad de integrar dos o más disciplinas o áreas de estudios en pensamiento, cultura y sociedad.
>
> 3.- La aptitud para formular proyectos de investigación interdisciplinarios en pensamiento, cultura y sociedad.
>
> 4.- La habilidad para posicionar las propuestas en distintos escenarios de investigación interdisciplinaria en pensamiento, cultura y sociedad.
>
> (DEI UV, 2019a).

Como integrante del Comité de Reforma Curricular, me tocó muy particularmente tratar el lugar de la investigación artística en el DEI UV. Mi aproximación versó sobre eventos institucionales más o menos comprobables, pero fue más bien intuitiva, además de intencionada por la motivación de potenciar a las artes en sus vinculaciones transformadoras con disciplinas de otras áreas. A partir de percepciones alojadas en mi memoria subjetiva y de un apoyo en archivos del programa, efectué recortes y conexiones que me permiten sostener, como hipótesis general verosímil, la existencia de una valoración de la investigación artística transversal a buena parte de los integrantes del DEI UV. El método lo sistematizo al escribir estas líneas. Para cada competencia, asumo que las relaciones intersubjetivas orientadas a la formación a la investigación toman formas distintivas, las que abordo en términos sociológicos, más que psicológicos[11]. Estas formas no son exclusivas y además son bastante dinámicas, pero pueden conectarse a elementos curriculares concretos: por un lado, las actividades de asignatura (seminarios, talleres e hitos)[12], de investigación (pesquisas de los

[11] Es posible también abordarlas en términos de comunicación y pedagogía, notablemente (Labarca y Brunstein, 2017).

[12] La malla curricular no fue modificada, pues se estimó que, dentro de la división de cada uno de los dos talleres anuales en dos módulos semestrales, la investigación artística se ha hecho presente por medio de un cuestionamiento central acerca de las articulaciones entre conocimiento y creación, es decir, entre epistemología y estética-poética. Según hemos estado abordando el problema, esto releva de las inclinaciones hacia la producción de verdades objetivas o subjetivas que pueden articularse en el marco de un paradigma de complejidad, el que, además de hacerse cargo de sus interacciones, incorpora el carácter políticamente situado de cualquier investigación. Se estimó que cuatro módulos semestrales entregaban la flexibilidad necesaria para hacer numerosos ajustes, lo que ha probado ser efectivo.

docentes, proyectos de inserción, proyectos de tesis y tesis en proceso) y extracurriculares (conferencias, seminarios, talleres, etc.); por otro lado, documentos tales como los reglamentos (general y de tesis) y los programas de asignatura. A partir de ello, busqué establecer las principales prácticas y significaciones compartidas en torno a la investigación artística en los primeros años del DEI UV.

En cuanto a la primera competencia, relativa al manejo de los **debates teóricos sobre interdisciplina**, han sido muy importantes los abordajes puntuales de las artes en diferentes módulos de los talleres interdisciplinarios 1 y 2, potenciados por la creación de la línea de investigación artística y la constante visita de artistas-investigadores externos, muchos de ellos extranjeros. Además, destacan actividades extracurriculares como los encuentros "Transversiones" 2017 y 2018, organizados por les estudiantes, y "Archipiélago de Saberes" 2018, organizado por la dirección del programa. A nivel de las pesquisas, el debate teórico sobre interdisciplina que involucra a las artes se manifiesta no solo en el trabajo de les profesores artistas del programa, sino también en el de colegas como el psicólogo Manuel Cárdenas o la socióloga María Angélica Cruz. En el nuevo currículum, se trataría de otorgar a este debate un lugar más estable en las actividades curriculares, es decir, en primer lugar, en el módulo semestral sobre teoría de la interdisciplina del Taller Interdisciplinario 1 y, en segundo lugar, en forma transversal en otros módulos y seminarios, por medio de los programas de asignatura.

En el aspecto teórico-interdisciplinario, la investigación artística se ha hecho presente por medio de un cuestionamiento central acerca de las articulaciones entre conocimiento y creación. Según hemos estado abordando el problema, esto releva de las inclinaciones hacia la producción de verdades objetivas o subjetivas que pueden articularse en el marco de un paradigma de complejidad, el que, además de hacerse cargo de sus interacciones, incorpora el carácter políticamente situado de cualquier investigación. No obstante, cabría subrayar la importancia de incorporar no únicamente miradas procedentes de la filosofía, las ciencias o la teoría interdisciplinaria (o de la complejidad), sino también del propio campo artístico contemporáneo. Este es fecundo en debates en la materia, pues no solo se ha apropiado desde hace años del concepto y la práctica de la investigación, sino que además ha problematizado las ciencias y sus dispositivos para construir imaginarios y realizar experimentos.

La segunda competencia concierne a la **integración de dos o más disciplinas, una de ellas artística**, a nivel de sus "datos, técnicas, herramientas, perspectivas, conceptos y/o teorías". Teniendo en cuenta que en este caso se trata de integraciones prácticas, considero que lo más destacado es que el DEI UV manifiesta de un "giro artístico" en al menos dos formas. La primera es la temprana e incluso previa incorporación por les profesores[13] de metodologías abundantemente explotadas por el arte contemporáneo en su vertiente artivista (contracción de arte

[13] Por cierto, ni Gustavo Celedón ni yo misma tenemos formación artística de base, por lo cual nuestras propias trayectorias pueden considerarse como manifestaciones tempranas de este giro en particular.

y activismo), desde la sospecha que puede suscitar la producción de conocimiento en líneas de investigación de alto compromiso ético. Además, no es superfluo notar que esto se ha llevado a cabo en especial por mujeres, como la socióloga Elisabeth Simbürger, la psicóloga Ximena Faúndez, la antropóloga Paola Bolados y la historiadora Claudia Montero. Por otro lado, se ha implementado un taller de realización audiovisual en el segundo semestre de 2018, como iniciativa largamente anunciada que se concretó por petición expresa de les estudiantes de todas las formaciones disciplinarias.

Lo anterior da cuenta de un transversal afán por investigaciones combinadamente artístico-científico-humanistas. Pese a ser más bien extracurriculares, se dan también en algunas pesquisas de profesores y estudiantes, preferentemente realizadas sobre nuevas tecnologías o sujetos sociales emergentes. En general se ha privilegiado la integración de "perspectivas, conceptos y/o teorías", aunque en las investigaciones pueden hallarse tratamientos metodológicos más pormenorizados. El enlace con sujetes emergentes ha redundado en una asimilación del carácter situado e incardinado de las artes[14], pero el programa todavía puede avanzar hacia mayores y más precisos conocimientos tanto de referentes artísticos concretos como de la crítica de la representación que subyace a sus prácticas, lo cual es crucial, en la perspectiva de enfocar las verdades como construcciones a

[14] Como ocurre, por ejemplo, con la etnografía y la relación colonial, el apropiacionismo y la cultura pop o la performance y las comunidades LGBTQI+.

agenciar. A nivel curricular, esto tendría cabida en un módulo específico del Taller interdisciplinario 1.

La tercera competencia, relativa a la **capacidad de desarrollar proyectos de investigación en forma autónoma**, se ha potenciado mediante la ejercitación de les doctorandes en el manejo del clásico esqueleto argumental de una tesis, ligada a distintos modos de comunicación y evaluación por pares. Esa estructura permite deslindar los diferentes componentes de una argumentación y, dado su carácter genérico, transitar entre disciplinas muy diversas. De allí que, a nivel curricular, se haya adoptado en los Seminarios de Inserción en Investigación 1 y 2 y en el taller de Proyecto de tesis. En este ámbito, la presencia y validación de las artes se ha realizado mediante la temprana incorporación, en el Reglamento de Tesis del DEI UV, de una modalidad de tesis de obra en la cual se restringe la escritura académica al proyecto, las conclusiones y las textualidades que sean parte del proceso. Esto no ha estado de controversias, en parte atribuibles a que no existen posgrados en arte en la UV y a que la alfabetización académica es un desafío incluso a nivel doctoral. Además, el momento actual favorece la reivindicación las formas de pensamiento implícitas en lenguajes no verbales posibles de fijar y manipular por medios y plataformas audio/visuales digitales. Sin embargo, la redacción de un texto verbal que sustente o acompañe cualquier tipo de investigación de posgrado es un requisito de la Comisión Nacional de Acreditación (CNA).

Frente a lo anterior, diferentes medidas pueden tomarse. Una de ellas es presionar hacia este último organismo en orden a modificar las reglas del juego institucional. Otra, es reconocer que tanto la estructura señalada como la textualidad conexa pueden ser susceptibles de manipulaciones diversas. Hoy en día, es crucial reconocer modalidades híbridas de escritura artístico-académicas. Junto a los discursos multimodales que aúnan texto, imagen, sonido y/o performance, entre otros, son emblemáticas, por un lado, la exploración formal de las verdades subjetivas, con una reivindicación de modalidades ensayísticas practicadas por las humanidades, y, por otro, la indagación expandida de los efectos de verdad de una tesis, con manipulaciones de su estructura argumental o sus convenciones comunicativas. De hecho, si recordamos que las posibilidades en cuanto a las "relaciones de producción" (de verdad) no se restringen a "negarlas" o "desviarlas", sino también a "reproducirlas desde una perspectiva crítica" (Bourriaud, 2009: 12), esto último puede ser fundamental.

La cuarta competencia del DEI UV refiere a la capacidad de **posicionar las propuestas en distintos escenarios de investigación interdisciplinaria** en pensamiento, cultura y sociedad. En el segundo año, por medio del Taller Interdisciplinario 2, se trata de "desarrollar actividades o productos colaborativos para responder a escenarios emergentes de investigación interdisciplinaria, activando diferentes habilidades en el proceso": la investigación basada en la práctica artística es, en este punto, explícitamente reconocida por el mapa de progreso del DEI UV, en proceso de finalización. Se

reconoce a la investigación como uno de estos escenarios emergentes, dedicándole un módulo específico de un semestre de duración en el segundo año del programa. Con esto, la investigación artística se transversaliza, dejando de limitarse a los doctorandos con intereses artísticos.

El objetivo no es que los estudiantes se conviertan en virtuosos, sino que adquieran una experiencia de investigación artística interdisciplinaria, desarrollando en el proceso habilidades de pesquisa, producción y colaboración artística que les serán útiles en distintos escenarios de investigación-acción. En el módulo del Taller interdisciplinario 2 que impartí en el segundo semestre de 2018, se planificó una intervención artístico-académica en la plaza Victoria de Valparaíso, a partir de una reflexión sobre las relaciones de la ciencia y la universidad con su entorno y de un conocimiento de distintos estudios y prácticas artísticas relacionadas. El objetivo era hacer irrumpir la ciencia en este espacio público, haciéndose cargo de los contagios recíprocos originados en el proceso. En algunos casos, fue una primera experiencia artística, entendida como postproducción de formas para indagar el lugar de la ciencia (sus componentes subjetivos y sus efectos de verdad) en la cultura popular y viceversa; en otros, se aportó desde las prácticas artísticas ya conocidas. Los principales desafíos en una experiencia de este tipo son lograr articular la mayor parte de los procesos implicados y, asimismo, dar lugar a una verdadera colaboración de voluntades y saberes.

Alcances finales

En estas páginas he buscado reflexionar sobre el lugar de la investigación basada en la práctica artística en un doctorado interdisciplinario como el DEI UV, elaborando el tópico a partir de lo que fue mi propia experiencia docente y curricular en este programa. Para ello, me centré en la formación doctoral, concebida desde un formalismo artístico expandido aplicado a la pedagogía por competencias, desde una crítica de la gobernanza comercial de la vida. En relación a la ciencia como régimen de saber-poder que enmarca la formación universitaria, esto permite aproximarse al lugar inestable que presenta en la era de la posverdad, al enfocar la verdad en sus formas objetivas/subjetivas, así como en sus efectos dentro/fuera de la academia. El desarrollo curricular del DEI UV ha favorecido el despliegue de prácticas pedagógico-investigativas que, de otro modo, podrían haberse visto constreñidas. Al percibirlas como formas intersubjetivas, he procurado remarcar su tributación a un proceso central: el giro artístico del DEI UV.

La transversalidad de este giro se manifiesta ante todo mediante la incorporación de métodos artísticos por parte de profesores-investigadores que, en principio, no son del área de las artes; expresándose en las cuatro competencias investigativas del nuevo perfil de egreso. Seguramente están teniendo lugar otros procesos relevantes en el programa, pero es lo que he visto y me ha parecido importante señalar desde una preocupación por el lugar de las artes. Mis conclusiones al respecto se basan en una

observación de las prácticas artístico-pedagógicas de les integrantes del DEI UV hasta diciembre de 2018. Están ligadas a posturas e iniciativas socioestéticas concretas asumidas, defendidas y ejercidas en distintas circunstancias, con eco o sin él, en el complejo entramado de poder-saber que constituye una institución académica como es la Universidad de Valparaíso. Entre el primer programa de Metodología de la investigación que envié a la Escuela de Teatro con el texto clásico de Henk Borgdorff en las referencias, el 18 de enero de 2014, todavía como aspirante a ser profesora a honorarios, y el último programa de Taller interdisciplinario que envié al DEI UV, en el cual propuse realizar una intervención académica en el espacio público, el 13 de julio de 2018, transcurrieron cuatro años y medio. Fue un período de reflexión, experimentación y activación en torno a la investigación artística que dio y siguió dando frutos. Es de esperar que tanto las universidades como sus instancias artísticas reconozcan mejor el tipo de procesos complejos que subyacen a las hibridaciones artístico-académicas surgidas del entramado universitario, más allá de la defensa corporativa de las disciplinas. Siempre que sea genuino, el actual cuestionamiento al neoliberalismo chileno debiera contribuir a ello.



Figura 1. El estudiante de intercambio Miguel Jáuregui enseña a sus compañeres cómo usar *Audacity*. Sesión de clases DEI UV, Valparaíso, 3 de octubre de 2018.



Figura 2. Público completa encuesta sobre ciencia delante de la "La lona científica" y sus diferentes objetos, Plaza Victoria, Valparaíso, 23 de noviembre de 2018.



Figura 3. Acción de señalización de roturas en el suelo por Verónica Francés y Nahuel Quiroga. Plaza Victoria, Valparaíso, 23 de noviembre de 2018.



Figura 4. Intervención con letreros de las estatuas alegóricas de las cuatro estaciones. Plaza Victoria, Valparaíso, 23 de noviembre de 2018.

Referencias

ÁLVAREZ VÁSQUEZ, J. (2002). La educación en valores. Emergencia del proceso formativo. *Humanidades Médicas*, 2(2) Recuperado de http://scielo.sld.cu/pdf/hmc/v2n2/hmc050202.pdf.

BOLÍVAR, A. (2007). La planificación por competencias en la reforma de Bolonia de la educación superior: un análisis crítico. *ETD-Educação Temática Digital*, 9 (esp), 68-94. Recuperado de https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-73427.

BOURRIAUD, N. (2009). *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

BOURRIAUD, N. (2009). *Formas de vida. El arte moderno y la invención de sí.* Murcia: Cendeac.

BOURRIAUD, N. (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires. Adriana Hidalgo.

BORGDORFF, H. (2006). El debate sobre la investigación en las artes. *Encuentro de expertos sobre arte como investigación*. Ghent, Amsterdam, Berlín y Gothenburg. Recuperado de http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/adriana_raggi/wp-content/uploads/2015/01/El-debate-sobre-la-investigaci-n-en-las-artes-2.pdf.

CHAUMETTE, B. (2018). Science contre fake news, la bataille est engagée. En Mercier, A. *Fake news et post-vérité: 20 textes pour comprendre la menace*, [e-book], The Conversation France. 82-85. Recuperado de https://cdn.theconversation.com/static_files/files/160/The_Conversation_ebook_fake_news_DEF.pdf.

DEI UV (2019). Programa / Perfil de egreso. *Doctorado en Estudios Interdisciplinarios sobre Pensamiento, Cultura y Sociedad* [sitio web]. Valparaíso: Universidad de Valparaíso. Recuperado de https://dei.uv.cl/programa.

DEI UV (Inédito). Mapa de progreso. Documento de trabajo en proceso. *Doctorado en Estudios Interdisciplinarios sobre Pensamiento, Cultura y Sociedad* [programa]. Valparaíso: Universidad de Valparaíso.

DELGADO, T. C., BELTRÁN, E. M., BALLESTEROS, M., & SALCEDO, J. P. (2015). La investigación-creación como escenario de convergencia entre modos de generación de conocimiento. *Iconofacto*, 11(17), 10-28. DOI:10.18566/iconofac.v11n17.a01.

GRÉSILLON, B. (2017). *Pour un tournant artistique en sciences sociales*, [pre-publicación]. Archive ouverte en Sciences de l'Homme et de la Société. Recuperado de https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01516695/

HERNÁNDEZ, F. H. (2008). La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación. *Educatio siglo XXI*, (26), 85-118.

KRAUSS, R. (1996). *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza.

LABARCA, C.; BRUNSTEIN DÍAZ, S. (2017). Intersubjetividad en la educación universitaria. *EDUCARE*, 21 (1), 126-142. Recuperado de http://revistas.upel.edu.ve/index.php/educare/article/view/2433.

LÓPEZ DE PARRA, L., HERNÁNDEZ-DURÁN, X., & QUINTERO-ROMERO, L. F. (2018). Enseñanza de la investigación en educación superior. Estado del arte (2010-2015). *Revista Latinoamericana de Estudios Educativos (1900-9895)*, 14 (1), 124-149.

LUCIO, R. (1989). Educación y pedagogía, enseñanza y didáctica: diferencias y relaciones. *Revista de la Universidad de la Salle*, (17), 35-46.

SÁNCHEZ PUENTES, R. (2014). *Enseñar a investigar: una didáctica nueva de la investigación en ciencias sociales y humanidades*. México: IISUE UNAM.

SCHMELKES DEL VALLE, C.; MATA PÉREZ, A. M.; LÓPEZ ESQUIVEL, M. A.; PADILLA RODRÍGUEZ, M. C. (2017). *Retos y desafíos de los investigadores de la formación de investigadores en educación*. Actas del XIV Congreso Nacional de Investigación Educativa (COMIE), San Luis Potosí. Recuperado en http://www.comie.org.mx/congreso/memoriaelectronica/v14/doc/simposios/0868.pdf.

TEJADA ZABALETA, A. (2007). Desarrollo y formación de competencias: un acercamiento desde la complejidad. *Acción pedagógica*, 16(1), 40-47.

Procesos de investigación y creación en el laboratorio

El desplazamiento de la palabra poética a la imagen visual:
investigación tipográfica en torno al Canto VII de *Altazor*

ROSSANA BASTÍAS CASTILLO
Escuela de Diseño,
Universidad de Valparaíso
rossana.bastias@uv.cl



Lenguaje poético y signo tipográfico

Debido a que el signo tipográfico se ha convertido en un elemento fundamental para la expresión poética, el diseño nos permite reconfigurar el signo lingüístico de la palabra poética en una construcción gráfica visual. En el Canto VII de *Altazor o el viaje en paracaídas*, de Vicente Huidobro (1931), el poeta da lugar a una abstracción del lenguaje verbal que prescinde del significado de la palabra, la frase y el canto escrito para descansar en la imagen visual y la sonoridad. Desde el punto de vista de la semiología, la formación del significado que extraemos de una colección de signos no procede únicamente de la combinación lineal que caracteriza a la palabra. Así, las combinaciones de signos presentes en el Canto VII, sean palabras, frases o series de frases, conllevan una serie de elecciones que ha realizado el poeta, en las que sustituye un signo por otro dentro del mismo conjunto. Además, debemos considerar que, aun si el conjunto

de signos tipográficos empleados en la construcción de una palabra mantiene una secuencia lineal, su significado puede ser alterado por el componente visual o sonoro. Las características del Canto VII nos llevan a explorar su lenguaje verbal para indagar en otra dimensión, no exclusivamente lingüística, trabajando con el signo tipográfico y las variables visuales de la escritura.

Azael López del Prado, al indagar acerca del sentido del libro *Altazor* desde el punto de vista del lenguaje poético, se hace una serie de preguntas, sin lograr dar con respuestas que determinen una explicación certera:

> *Altazor* es un libro estructurado en un prefacio y siete cantos en los que se desarrolla, en apariencia, una experiencia metafísica basada en la progresión lingüística, y en cuya desarticulación viaja. ¿Se trata de un viaje del orden al caos? ¿Es un viaje metafísico? ¿Un original juego de palabras? ¿O una simple maraña de cantos desordenados? Los críticos no se han atrevido a dar un sentido a esta obra tan peculiar. Está estructurado en siete cantos y formalmente evoluciona desde la prosa poética hasta el desorden absoluto (López, 2015: 6).

Sin embargo, Bruce Stiehm se aventura con una explicación de la obra como la creación de un antiuniverso poético y un universo lúdico, determinando que este antiuniverso, en la forma y el concepto, está fuera del lenguaje, la gramática y el sentido. Además, observa que la estructura se da a través de la repetición y las asociaciones semilingüísticas y que los sonidos varían en el poema a través una parcialidad morfémica (1980: 1). Así, en el Canto VII, predomina en el comienzo un

puro sonido que sirve para comunicar lo sustantivo del universo de Altazor:

> Ai aia aia
> ia ia aia ui
> Tralalí
> Lali lalá
> Urulario
> Lalilá
> Rimbibolam lam lam
> Uiaya zollonario
> Lalilá
> (Huidobro, 1931: 8)

Desde la perspectiva de la **palabra poética**, la escritura es un código comunicativo de segundo nivel, cuya característica principal es que yace fijo en un espacio determinado, en contraposición a lo momentáneo de la manera oral. Así, de acuerdo con Oswald Spengler:

> La escritura constituye una nueva especie idiomática y significa una transformación completa en las relaciones de la conciencia humana. La escritura, en efecto, libera la conciencia de la *presión que el presente ejerce* sobre ella.
>
> Con todo lo que la disposición gráfica pueda sugerir en términos artísticos, habrá que considerar lo escrito como algo que expresa mucho más que la mera transcripción de un cuerpo fónico (en Vásquez, 2008: 226).

En *Altazor*, Huidobro realiza una aniquilación del lenguaje a través de la desviación de la sintaxis en todos los niveles de

organización de las frases y de los morfemas, dejando a los fonemas en el Canto VII en libertad de articulación:

> Campanudio lalalí
> iciento auronida
> Lalalí
> Io ia
> iiio
> Ai a iai a iiii o ia

Lo abstracto funciona en este libro como lo fundamental, pues se elimina la articulación del lenguaje y se intenta suprimir la arbitrariedad del signo. Lo que une el significante al significado es arbitrario porque lo que entendemos por signo es el resultado de la asociación del significante con el significado y, como tal, el signo lingüístico es arbitrario (Saussure, 1973).

La estrategia de Huidobro en *Altazor* consiste en la subversión extrema de las reglas de la comunicación utilitaria (denotativa) por medio de operadores estéticos. Esto busca crear una nueva lengua (connotativa); de aquí el concepto de creacionismo (Fernández, 1991: 268). Para Ismael Gavilán, surge la idea de poesía como creación, a la que Huidobro le otorga una concepción de lenguaje:

> Aparte de la significación gramatical del lenguaje, hay otra, una significación mágica, que es la única que nos interesa. Uno es el lenguaje objetivo que sirve para nombrar las cosas del mundo sin sacarlas fuera de su calidad de inventario; el otro rompe esa norma convencional y en él las palabras pierden su representación estricta para adquirir otra más profunda y como rodeada de un aura luminosa que debe elevar al lector del plano habitual y

> envolverlo en una atmósfera encantada (...). La poesía es el vocablo virgen de todo prejuicio; el verbo creado y creador, la palabra recién nacida. Ella se desarrolla en el alba primera del mundo. Su precisión no consiste en denominar las cosas, sino en no alejarse del alba (...). El valor del lenguaje de la poesía está en razón directa de su alejamiento del lenguaje que se habla (...). La Poesía es el lenguaje de la Creación. Por eso sólo los que llevan el recuerdo de aquel tiempo, sólo los que no han olvidado los vagidos del parto universal ni los acentos del mundo en su formación, son poetas (...) toda poesía válida tiende al último límite de la imaginación. Y no sólo de la imaginación, sino del espíritu mismo, porque la poesía no es otra cosa que el último horizonte, que es, a su vez, la arista en donde los extremos se tocan, en donde no hay contradicción ni duda (...) (Huidobro en Gavilán, 2012).

Gavilán señala que, para Huidobro, la poesía es creación y que, para él, esto es fundamental. Por ello, no se puede obviar "el concepto de imagen que articula, ya que implica una consideración en torno al lenguaje y sus filiaciones lingüístico-visuales". Gavilán manifiesta que "se puede establecer un puente que conecte estas ideas acerca de la poesía como creación, hacia la idea del poema como objeto creado", la que, de parte de Huidobro, recibe un amplio tratamiento. Asimismo, indica que se debe "comprender esta instancia en dos momentos, uno que hace explícito el propósito de la creación del objeto estético y otro donde se expresa la recreación del universo a través del arte". En el primer momento, pueden leerse, en el texto titulado *El creacionismo*, las siguientes expresiones:

> Os diré qué entiendo por poema creado. Es un poema en el que cada parte constitutiva, y todo el conjunto, muestra un hecho nuevo, independiente del mundo externo,

> desligado de cualquiera otra realidad que no sea la propia, pues toma su puesto en el mundo como un fenómeno singular, aparte y distinto de los demás fenómenos (...). El poema creacionista se compone de imágenes creadas, de situaciones creadas, de conceptos creados; no escatima ningún elemento de la poesía tradicional, salvo que en él dichos elementos son íntegramente inventados, sin preocuparse en absoluto de la realidad ni de la veracidad anteriores al acto de realización (...). En el fondo, era exactamente mi concepción de antes de mi llegada a París: la de aquel acto de creación pura que hallaréis, como una verdadera obsesión, en cualquier parte de mi obra a partir de 1912. Y aún sigue siendo mi concepción de la poesía. El poema creado en todas sus partes como un objeto nuevo (Huidobro en Gavilán, 2012).

Así, podemos apreciar que "la actividad creadora implica el alejamiento de cualquier elemento de la realidad" y que el poema es organizado como un "objeto estético autosuficiente" (Gavilán, 2012).

Para comprender el **signo lingüístico**, David Crow (2008) apela a Ferdinand de Saussure, quien manifiesta que "la lengua se constituye a partir de un pequeño conjunto de unidades llamadas fonemas" que son los sonidos que usamos a partir de las combinaciones que nos posibilitan construir las palabras, los que se consideran como lenguaje cuando cumplen la "finalidad de comunicar una idea". Estos pertenecen a un "sistema de signos". El significado de las unidades (los fonemas) es sacrificado en pos de obtener un número ilimitado de significados. Las palabras se constituyen de fonemas y, a su vez, representan objetos o una imagen mental de los objetos. En este sistema, una letra posee un sonido. Una reunión de letras es una

palabra que representa un objeto. Existen dos elementos fundamentales que componen el signo: el significante y el significado. La palabra (su sonido y escritura) es el significante y el objeto que representa, el significado. Todo lo que se necesita para que exista un lenguaje es el acuerdo entre un grupo de gente acerca de que una cosa representará a otra (Crow, 2008: 18). En contraposición, siguiendo a Ramiro Fernández (1991), con el Canto VII de *Altazor*, el poeta emplea la estrategia de alterar de manera extrema las reglas de la comunicación utilitaria por medio de elementos estéticos. Huidobro crea una nueva lengua, que él define como creacionismo.

Para describir la transferencia del significado en el lenguaje, Charles S. Peirce emplea el término **semiosis**, entendido como el "acto de significar". Desde el enfoque de la semiosis, esta no es un "proceso unidireccional con un significado fijo", pues el signo es parte de "un proceso entre el signo y el lector del signo". Por ello, el significado del signo se verá "afectado por el trasfondo del lector". Saussure plantea que los significados son "elementos artificiales creados por las personas y por la sociedad y la cultura". Es decir, el significado es arbitrario (Crow, 2008: 36). Huidobro **crea** sus propios significados a través del Canto VII y el lector, a su vez, puede crear sus propios significados e interpretar el universo del poeta.

Más todavía, el poeta crea su propio **paradigma**, pues el significado que se extrae de esta colección de signos no procede de una combinación lineal (sintagma). Cuando Huidobro crea nuevas combinaciones de signos en las palabras, en las frases, en

los versos, el lector se encuentra ante una serie de elecciones individuales del poeta en las que sustituye un signo por otro, creando un nuevo lenguaje. Su obra poética es un conjunto de paradigmas cuya poesía se basa en el sonido. En la elección de una tipografía, podríamos decir que la fuente tipográfica forma parte de un paradigma que incluye el juego de toda la familia tipográfica. Del mismo modo, la elección de un color, el formato, la dirección, entre otros, son un conjunto de paradigmas.

Ahora bien, siguiendo a Crow, "cuando se produce elección hay significado. El significado del signo es alterado por el lector, en este contexto se realiza un intercambio creativo entre el lector y el signo" (2008: 56). De acuerdo con el mismo autor, Roland Barthes observa que el lector tiene un papel relevante en el proceso de leer el significado. Identifica relaciones estructurales en los componentes del signo. Sus ideas se centran en dos niveles de significación: denotación y connotación. En la connotación, el lector realiza un papel en este proceso al aplicar su conocimiento de la codificación sistemática de la imagen. Al hacer esto el significado resulta afectado por el trasfondo del observador. La connotación es arbitraria por cuanto los significados aportados a la imagen se basan en reglas y convenciones que el lector ha aprendido. Puesto que las convenciones varían de unas a otras culturas, las reglas para leer las imágenes también varían (Crow, 2008: 56-57).

Por lo anterior, la escritura, las formas tipográficas y la lengua se han convertido en un objeto de reflexión e investigación.

De acuerdo con Gerard Unger "el lenguaje escrito carece de las expresiones del lenguaje hablado: expresiones faciales, entonaciones, gestos, niveles de volumen, entre otros" (2009: 178). Este autor se refiere a Paul van Ostaijen, poeta belga pionero del expresionismo humanitario y uno de los exponentes más importantes de la renovación de la poesía europea, y a Kurt Schwitters, artista alemán, pintor, poeta y diseñador gráfico del movimiento dadá Hannover, quienes trataron de representar gráficamente los tonos en la poesía a través de variables visuales.

Como hemos mencionado anteriormente, el lenguaje escrito tiene posibilidades más restringidas de representar algunos aspectos que el lenguaje hablado. Sin embargo, existen recursos propios para representar una "pausa, una duda, una interrupción, un énfasis, una interrogación, entre otros". La tipografía y los medios actuales digitales permiten en la actualidad convertir al cuerpo tipográficos en un signo dúctil, mediante procedimientos como el aumento y la disminución de tamaños, los cambios de orientación espacial o de tonos (Unger, 2009: 178) o el uso de las familias tipográficas (bold, extra bold, light, semi light, normal, cursivas, etc.).

Una de las características más relevantes de la escritura fonética es su organización lineal. Sin embargo, la escritura, "en la medida en que produce formas materiales, son figuras", y estas participan, "al igual que los signos icónicos, en un campo figurativo de dos dimensiones". Para Marshall McLuhan, "la escritura del medio tipográfico sería la única responsable de las costumbres lineales y secuenciales cuyos efectos se dejarían sentir no solo sobre nuestras conductas perceptivas sino sobre nuestros

modos de pensar y de nuestra estructuración del tiempo y del espacio", según refiere Leclanche-Boulé, quien prosigue:

> (En) la galaxia Gutenberg hay dos tesis relevantes, la primera tesis establece una clara relación cronológica entre la adopción en pintura una perspectiva geométrica denominada "lineal", que sitúa los ojos en un espacio continuo y homogéneo, y el desarrollo de una tipografía lineal, secuencial y uniforme. La segunda tesis sostiene que el flujo horizontal de la palabra, de la frase o de la línea tipográfica, refleja la misma convención óptica, basada en el punto fijo. (...) El espacio tipográfico experimenta una transformación a finales del siglo XIX, cuando entran en juego las primeras mutaciones del espacio plástico, y que se forma simultáneamente una nueva concepción del espacio figurativo. El espacio tipográfico deja de ser un espacio textual para convertirse en un espacio plástico (Leclanche-Boulé, 2003: 43).

De esta manera, El Lisitski, artista ruso, diseñador, fotógrafo y maestro tipográfico, en su primer texto de la tipografía "Topografía de la tipografía" enfatiza que el espacio visual de los signos de la escritura: "Las palabras impresas en una hoja de papel no son percibidas por el oído sino por la vista… Hay que in-formar a las ideas con las letras del alfabeto". La revolución tipográfica se produce por la reconquista del "**espacio plástico"** y este es realizado por el tipógrafo moderno. Este espacio plástico no es subordinado por los "valores clásicos de orden, continuidad, homogeneidad y estabilidad", sino que las organizaciones están determinadas por las nociones de "discontinuidad, simultaneidad, contraste y movimiento del arte moderno" (Leclanche-Boulé, 2003: 44).

El diseñador, por medio de las variables visuales, puede otorgar expresividad a los signos tipográficos, estos pueden ser expresivos como una obra plástica, poética y/o musical. La intensidad del mensaje puede variar si se toman decisiones conceptuales en torno a la forma de las fuentes tipográficas y a variables visuales como posición, tamaño, forma, textura, color y orientación, cada uno de estos factores determinando un estilo en la comunicación que se quiere transmitir a través de los signos tipográficos.

Aproximación al poema visual

Se establece, para la construcción de la imagen visual y la generación de la yuxtaposición de palabras e imágenes del Canto VII de *Altazor*, que, en el poema visual, la escritura posee un papel protagonista, jugando la tipografía y su conformación en el espacio blanco un papel activo en la configuración gráfica. El poema visual se constituye en la correspondencia de dos sistemas significantes o de expresión, el escrito/tipográfico y el plástico/compositivo. Por tanto, la lectura del poema visual se constituye a partir de su totalidad visual, la que se presenta de manera indisoluble entre figura y texto en su expresión gráfica.

La palabra de-construida en una primera instancia se re-significa mediante una investigación que tiene como punto de partida una revisión de la documentación que nos aporta la base conceptual necesaria para contextualizar la obra poética, desde el análisis y la interpretación que nos brindan autores sobre su significado. Por otra parte, se realiza una revisión de la literatura sobre el uso de la tipografía en el contexto de la expresividad del

lenguaje escrito, donde se abordan las dimensiones lingüística y visual de la palabra escrita.

El Canto VII se puede subdividir en trece momentos, cada uno de los cuales contiene entre cinco y seis líneas de texto del poema:

Al aia aia
ia ia ia aia ui
Tralalí
Lali lalá
Aruaru

Momento 1

urulario
Lalilá
Rimbibolam lam lam
Uiaya zollonario
Lalilá

Momento 2

Monlutrella monluztrella
lalolú
Montresol y mandotrina
Ai ai
Montesur en lasurido

Momento 3

Montesol
Lusponsedo solinario
Aururaro ulisamento lalilá
Ylarca murllonía
Hormajauma marijauda

Momento 4

Mitradente
Mitrapausa
Mitralonga
Matrisola
Matriola

Momento 5

Olamina olasica lalilá

Isonauta
Olandera uruaro
Ia ia campanuso compasedo
Tralalá

Momento 6

Aí ai mareciente y eternauta
Redontella tallerendo lucenario
Ia ia
Laribamba
Larimbambamplanerella

Momento 7

Laribambamositerella
Leiramombaririlanla
lirilam
Ai i a
Temporía

Momento 8

Ai ai aia
Ululayu
lulayu
layu yu
Ululayu

Momento 9

ulayu
ayu yu
Lunatando
Sensorida e infimento
Ululayo ululamento

Momento 10

Plegasuena
Cantasorio ululaciente
Oraneva yu yu yo
Tempovío
Infilero e infinauta zurrosía

Momento 11

Jaurinario ururayú

Montañendo orarania
Arorasía ululacente
Semperiva
ivarisa tarirá

Momento 12

Campanudio lalalí
Auriciento auronida
Lalalí
Io ia
Iiio
Ai a i a a i i i i o ia

Momento 13

Para re-significar la palabra de-construida por el poeta, convirtiendo el signo tipográfico en un objeto dúctil, se selecciona la familia tipográfica Helvética Neue. Las razones fundamentales de esta elección son que se trata de una fuente sans serif, neutra y que posee alta legibilidad y variedad de grosores, pues va de la Ultrafina a la Condensada negra. Esta cualidad de la Helvética Neue nos permite generar diferentes acentos visuales a través del contraste con el espacio negativo de blanco, pues el empleo intencional del espacio negativo nos da la posibilidad de generar otros recorridos de lecturas para el lector de la imagen visual. De esta manera, se aborda desde el diseño el desplazamiento del texto de acuerdo a variables visuales, a saber: espacio, tamaño, reflexión, color (negro y blanco) y tono, entre otras.

Propuesta de diseño para *Altazor*[1]



Inicio del Canto VII de Altazor

Al llevar a cabo nuestra propuesta de diseño para el Canto VII de *Altazor*, como se observa en relación al Momento 1, re-significamos la palabra poética a partir de las múltiples posibilidades que nos otorgan los nuevos medios, como son aquellas implicada en el uso de las familias tipográficas,

[1] Todos los gráficos en este apartado son de elaboración de la autora.

generando un ritmo visual con el uso de la tipografía Helvética Neue Bold y Light cursivas, acentuando la letra **a** en toda la extensión del texto.

Momento 1

Al aia aia
ia ia ia aia ui
Tralalí
Lali lalá
Aruaru



Para generar un nuevo orden espacial, se destacan unas palabras sobre otras, empleando las variables de tamaño del cuerpo tipográfico e invirtiendo los signos tipográficos, sin perder la legibilidad de la palabra poética, como se observa en el gráfico del Momento 2.

Momento 2

urulario
Lalilá
Rimbibolam lam lam
Uiaya zollonario
                    lalilá



Con respecto a la organización de los signos tipográficos en una secuencia lineal, estas combinaciones están reguladas por convenciones. Sin embargo, una de estas convenciones es la del espacio entre tipos, por lo cual se disminuye el espacio al máximo sin perder el significado de cada tipo. La gramática se convierte en un espacio gráfico. La secuencia lineal de los signos tipográficos corresponde a una organización normada por la gramática, según se aprecia en el diseño del Momento 3.

Momento 3

Monlutrella monluztrella
lalolú
Montresol y mandotrina
Ai ai
                    Montesur   en
lasurido



Pero el significado que extraemos de una colección de signos no procede únicamente de esa combinación lineal. Cuando hacemos combinaciones de signos, sean palabras, frases o series de frases, nos encontramos ante una serie de elecciones individuales en las que podemos sustituir un signo por otro. Por medio de cómo usamos el lenguaje, podemos crear otro conjunto de paradigmas. Como observamos en el gráfico siguiente, en el Momento 4 se destaca la palabra inicial, **Montesol**, dejando para una segunda lectura las líneas siguientes.

Momento 4

Montesol
Lusponsedo solinario
Aururaro ulisamento lalilá
Ylarca murllonía
Hormajauma marijauda



Sin embargo, en el Momento 5, damos énfasis a su última palabra, **Matriola**.

Momento 5

Mitradente
Mitrapausa
Mitralonga
Matrisola
    matriola



La fuente tipográfica forma parte de un paradigma que incluye el juego de toda la familia tipográfica. Las tipografías son signos abstractos que permiten darle intención a un texto con el uso de

una fuente tipográfica, a través del tamaño, el contraste y la organización espacial, en un formato determinado. El significado de esta organización tipográfica es alterado por aquel que lo lee, mediante el intercambio creativo entre el signo y el lector, como se aprecia en el gráfico del Momento 6.

Momento 6

Olamina olasica lalilá
Isonauta
Olandera uruaro
Ia ia campanuso compasedo
Tralalá



Podemos crear tensión (grito) en una diagramación tipográfica sin que se pierda la legibilidad y la comprensibilidad de la lectura del signo tipográfico necesarias para que el lector pueda interpretar el texto.

¿Puede el espectador detectar la intención del autor en la obra?

¿Puede apreciarse un acuerdo entre ambos? (momentos 7 y 8).

Momento 7

Aí ai mareciente y eternauta
Redontella tallerendo
lucenario
la ia
Laribamba
Larimbambamplanerella



Momento 8

Laribambamositerella
Leiramombaririlanla
lirilam
Ai i a
Temporía



Ante la alteración del orden habitual y lineal de la palabra, el reflejo del signo tipográfico se observa en las variaciones que son posibles cuando se organiza un texto diagramado. En lo que cabe a los momentos 10, 11 y 12 podemos observar que, desde

la ordenación de la palabra poética, se alternan las líneas de textos reflejados. En el Momento 9 se emplea solo tipografía Bold y en el 10 se alternan líneas de textos Bold y Light.

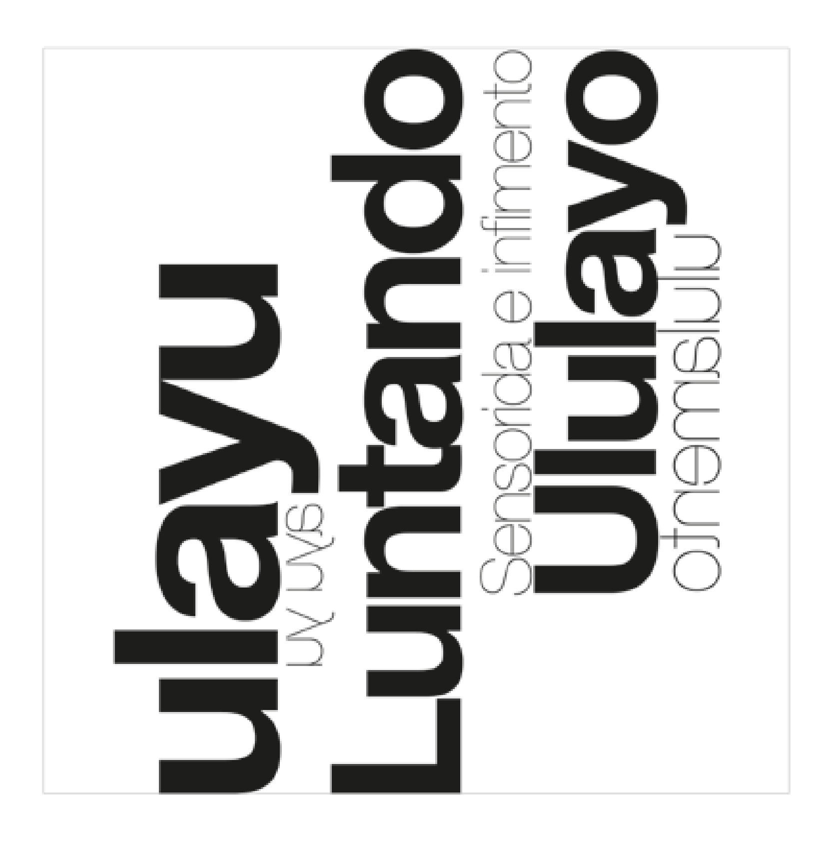
Momento 9

Ai ai aia
Ululayu
lulayu
layu yu
Ululayu



Momento 10

ulayu
ayu yu
Lunatando
Sensorida e infimento
Ululayo ululamento



Momento 11

Plegasuena
Cantasorio ululaciente
Oraneva yu yu yo
Tempovío
Infilero e infinauta zurrosía



Los signos tipográficos, "en la medida en que producen formas materiales, son figuras". Las tipografías se inscriben, al igual que los signos icónicos, en un campo figurativo de dos dimensiones.

En lo que cabe a los momentos 12 y 13, observamos el desplazamiento del signo tipográfico y la palabra escrita en una imagen visual.

Momento 12

Jaurinario ururayú
Montañendo orararanía
Arorasía ululacente
Semperiva
                    ivarisa tarirá

Momento 13

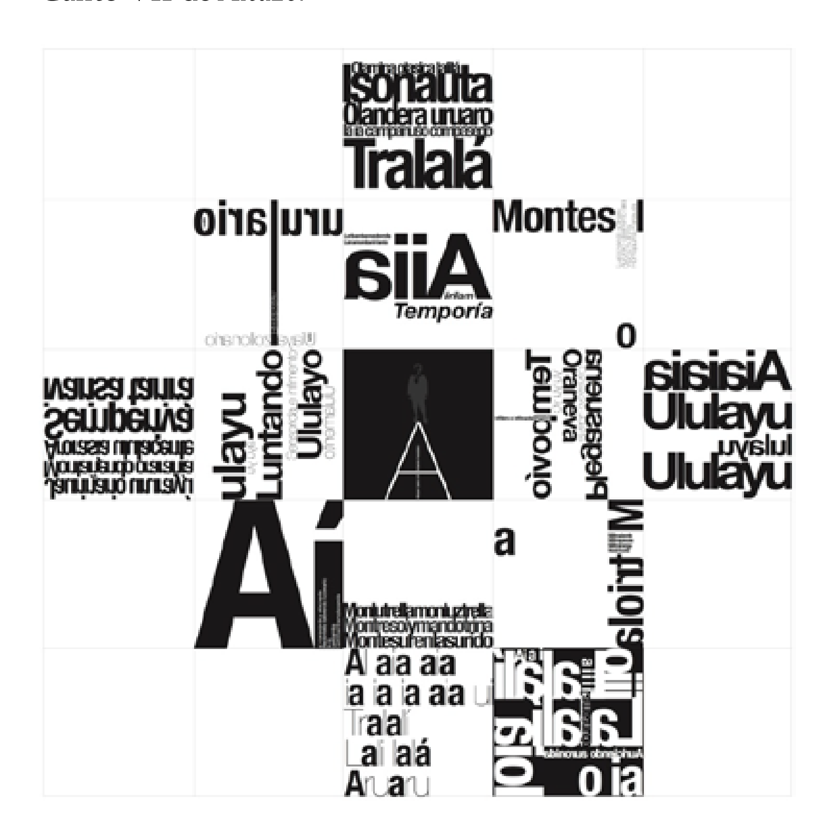
Campanudio lalalí
Auriciento auronida
Lalalí
Io ia
Iiio
Ai a i a a i i i i o ia



En la figura siguiente apreciamos la organización en un espacio bidimensional de cada uno de los momentos del Canto VII. Cada uno de estos momentos es una unidad tipográfica que pertenece a una unidad mayor. Si bien se trata de una

composición ortogonal, se da la opción al lector de crear su propio itinerario de lectura de la imagen visual.

Canto VII de *Altazor*



Conclusiones

A partir del desplazamiento de la palabra poética a la imagen visual en el Canto VII de *Altazor*, de Vicente Huidobro, podemos concluir que, si bien el poeta realiza una deconstrucción de la palabra para crear un nuevo lenguaje poético, mantiene la escritura fonética según una disposición lineal de los fonemas. Como afirma McLuhan, "la escritura del medio tipográfico sería la única responsable de las costumbres lineales y secuenciales cuyos efectos se dejarían sentir no solo sobre nuestras conductas perceptivas, sino sobre nuestros modos de pensar y nuestra estructuración del tiempo y del espacio" (Leclanche-Boulé, 2003:44). En la investigación tipográfica llevada a cabo, el espacio ya no se rige por la organización clásica de "orden, continuidad, homogeneidad y estabilidad", sino que obedece a un tipo de organización que enfatiza los aspectos de "discontinuidad, simultaneidad, contraste y movimiento", aunque manteniendo un desplazamiento ortogonal en el espacio bidimensional de la composición.

De acuerdo con este mismo autor en sus reflexiones sobre la organización tipográfica, "el espacio tipográfico experimenta una transformación a finales del siglo XIX, cuando entran en juego las primeras mutaciones del espacio plástico, y que se forma simultáneamente una nueva concepción del espacio figurativo". Damos énfasis al concepto de que el "espacio tipográfico deja de ser un espacio textual para convertirse en un espacio plástico" (2003: 44) y planteamos las siguientes preguntas, que se han producido a lo largo de este ensayo acerca de cómo, desde el diseño y las técnicas de la diagramación, el uso de las

posibilidades que nos dan las familias tipográficas y el cuerpo tipográfico nos permite re-significar la palabra de-construida por el poeta:

Tomando en cuenta la plasticidad y la ductilidad del signo tipográfico, ¿dónde se acaba la lectura de la imagen y cuándo comenzamos a leer?

¿Pasamos de la observación inconsciente (del solo mirar) a la interacción consciente entre texto y el lector, a una nueva configuración creativa del leer?

Si observamos un texto diagramado, lo miramos y lo tratamos a leer, ¿podremos darle al texto inteligible y visible un significado y conceptualizarlo o lo seguiremos viendo cómo una imagen textual?

Referencias

CROW, D. (2008). *No te creas una palabra. Introducción a la semiótica.* Barcelona: Promopress.

FERNÁNDEZ, R. (1991). Un acercamiento lingüístico a la poesía de Vicente Huidobro. *La palabra y el hombre*, (77), 261-268.

GAVILÁN, I. (2012, 28 de octubre). Los manifiestos de Vicente Huidobro: poesía y reflexión, un acercamiento. *Crítica.cl* [sitio web]. Disponible en: http://critica.cl/literatura-chilena/los-manifiestos-de-vicente-huidobro-poesia-y-reflexion-un-acercamiento.

HENRY, M. (1979). Estructura morfémica de las formas verbales (Academia, Esbozo, 1973). *Documentos lingüísticos y literarios*, (4), 125-128. Disponible en: http://www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/document.php?id=727.

HUIDOBRO, V. (1931). *Altazor*. *Poema. Con un retrato del autor por Pablo Picasso*. Madrid / Barcelona / Buenos Aires: Compañía Ibero Americana de Publicaciones. Disponible en: http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0005042.pdf.

HUIDOBRO, V. (1921). La poesía. *Vicente Huidobro* [sitio web]. Disponible en: https://www.vicentehuidobro.uchile.cl/manifiesto2.htm.

LECLANCHE-BOULÉ, C. (2003). *Constructivismo en la URSS. Tipografías y fotomontajes*. Valencia: Campgràfic.

LÓPEZ, A. (2015). *Un poema místico: "Altazor"*. Trabajo de Grado en Español: Lengua y Literatura. Valladolid: Universidad de Valladolid. Disponible en: http://uvadoc.uva.es/bitstream/10324/15734/1/TFG_F_2015_11.pdf.

LÓPEZ, L. (2008). Forma, función y significación en la poesía visual. *MonoTonos. Revista electrónica de estudios filológicos*, (16). Disponible en: https://www.um.es/tonosdigital/znum16/portada/monotonos/monotonos.htm.

SAUSSURE, F. (1973). *Curso de lingüística general*. Traducción, prólogo y notas de Amado Alonso. Buenos Aires: Losada.

STIEHM, B. (1980). Aspectos morfopoéticos del estilo de Huidobro. *Revista Iberoamericana*, 46(112), 523-531. DOI: 10.5195/reviberoamer.1980.3491.

UNGER, G. (2009). *¿Qué ocurre mientras lees? Tipografía y legibilidad*. Valencia: Campgràfic.

VÁSQUEZ, C. (2008). "Fuerzas naturales": acerca de la escritura y el ritmo en un poema de Vicente Huidobro. *Boletín de filología*, XLIII (2), 221-237.

Procesos de creación híbrida:

sonido y cuerpo para una escritura interdisciplinaria[1]

ARIADNA ALSINA TARRÉS
Doctoranda en Estética, Ciencias y Tecnología de las Artes,
Universidad Paris 8, Musidanse
ariadnaalsina@gmail.com



Introducción

Nuestro trabajo toma en cuenta la premisa de John Young (2015) según la cual la práctica musical es esencial para la investigación en música electroacústica. Concretamente, el autor defiende que:

> La actividad creativa compositiva es fundamental para una investigación en música electroacústica que pretenda abordar la función musical de su amplia paleta de sonidos y de metodologías generativas. A su vez, la investigación es parte integral de una práctica compositiva que debe

[1] La escritura de este artículo se enmarca en el proyecto ECOS-CONICYT C16H01 (2017) "Hacia una ética del sonido. Reflexiones sobre usos del sonido". Investigadores responsables: Makis Solomos (Universidad París 8 Vincennes-Saint-Denis) y Gustavo Celedón (Universidad de Valparaíso). Retoma algunas ideas presentadas en el Coloquio: *Transitions des arts, transitions esthétiques: processus de subjectivation et des-croissances*. MUSIDANSE, TEAMeD-AIAC (Universidad París 8), marzo de 2015 (Alsina, 2017) (Alsina y Bonardi, 2016). Las traducciones de las citas son de la autora.

> desarrollarse en un ámbito de posibilidades y de potencialidades no definidas (Young, 2015: 150).

Para llevar a cabo la investigación artística en un proyecto musical, lo hacemos mediante un laboratorio de experimentación o taller. Tenemos en cuenta para ello la propuesta de Nicolas Donin, para quien el concepto de taller (*atelier*) permite hablar del medio de la composición, describiéndolo como "el entorno que le ofrece (al compositor) las condiciones de posibilidad" y, a la vez, como "el conjunto de problemas técnicos, opciones estilísticas, anticipaciones y memorizaciones de los elementos de la obra a realizar y que ésta convierte en consistentes" (2008: 8).

También nos guiamos por este autor cuando nos proponemos como objetivo que nuestro laboratorio pueda aportar conocimientos al campo teórico, pues coincidimos con él en lo siguiente:

> No es ilegítimo esperar de la ciencia de la composición que elabore conocimientos nuevos a la vez sobre las prácticas y las obras estudiadas, sobre la concepción de la música producida en el sí de estos conocimientos y finalmente sobre la dimensión creativa de las actividades humanas en general (Donin, 2008: 7).

Como el mismo Donin subraya, esto supone dejar de postular relaciones causales simples. Por ejemplo, no podemos atribuir *a priori* la esencia de la obra a aquello que unos llaman inspiración y otros, fisiología del cerebro, por ejemplo, ni atribuir relaciones causales simples entre esta y las herramientas y los procesos

técnicos o tecnológicos que el compositor moviliza. Debemos, por lo contrario, "abordar la actividad creativa como una complejidad dinámica en la cual los términos no están definidos de antemano" (2008: 7).

El proyecto que aquí presentamos de música electroacústica y danza parte de la idea de poner en relación los movimientos del cuerpo en la danza con una arquitectura sonora, inscribiendo a la vez el cuerpo en el espacio e imaginando su expansión a través del sonido. En este proyecto realizamos un cuestionamiento sobre la escritura del tiempo musical en los casos de colaboración entre música y otras disciplinas, especialmente con el uso de las tecnologías interactivas que permiten escribir las relaciones (*mapping*) entre los elementos implicados (por ejemplo, sonido y movimiento).

Ya que las tecnologías digitales permiten una desmaterialización a través de la memorización en formato digital de movimiento, sonido, imagen, etc., buscamos metodologías y técnicas pertinentes que permitan la escritura de una partitura musical y coreográfica que se pueda elaborar a partir de la colaboración estrecha entre las disciplinas.

En el laboratorio/taller de creación y reflexión del proyecto *Connectés?* nos formulamos dos preguntas que son el motor de esta investigación artística. La primera de ellas está relacionada con la preocupación por encontrar técnicas y estrategias adecuadas y pertinentes para una colaboración artística de tipo sinérgico, utilizando tecnologías digitales. La segunda es de tipo ontológico.

1.- ¿Cómo escribir y gestionar a través de la tecnología digital la sincronización y la interrelación entre los eventos de una música electroacústica y los movimientos coreográficos?

2.- ¿Cuál es el rol del cuerpo y del sonido en el caso de un proyecto escénico con tecnologías interactivas?

La primera pregunta nace de una necesidad de encontrar estrategias para poder escribir una partitura híbrida que contenga la información referente a los movimientos de la danza y los sonidos de la música a la vez, para que exista una verdadera sinergia entre las disciplinas en la elaboración de la partitura.

La segunda pregunta se genera al observar varios proyectos artísticos que hacen uso de tecnologías interactivas, como sensores, cámaras, micrófonos, creación colectiva en red, etc. Creemos que a la hora de llevar a cabo un proyecto artístico que hace uso de estas tecnologías, cuyas posibilidades se están redefiniendo constantemente, es necesario realizar en paralelo un análisis y una reflexión sobre sus usos e implicaciones.

Relación entre música y danza

Para abordar la primera pregunta empezamos por un breve repaso a la historia de las relaciones entre música y danza.

A lo largo de la historia tenemos varios ejemplos de tipos de relación que se pueden establecer entre la composición musical y la creación coreográfica, por lo que refiere al desarrollo formal en el tiempo. La colaboración entre las dos disciplinas que

implique una verdadera creación sinérgica parece una tarea difícil, como veremos con distintos casos conocidos.

Marcel Weiss (1988) utiliza los términos de música-pleonasmo, música-papel pintado o música-pretexto para definir el rol secundario de la música en las relaciones entre música y danza hasta los años 1980. El autor nombra algunas excepciones de coreógrafos que han reflexionado sobre una nueva relación entre música y danza, ya sea para que los/las bailarines/as estén obligados a tener en cuenta la música, ya sea para respetar su autonomía o para negarla totalmente: Duncan, Fokine, Balanchine, Lichine, Lifar, Wigman, Cunningham.

J.-C. Diénis (1988), por otro lado, nos da ejemplos diferentes de casos tan detallados como el de la subordinación de una disciplina a la otra, como ocurrió con el ballet *El cascanueces*, estrenado en 1892 en San Petersburgo y para el cual Tchaïkovski recibió indicaciones precisas de Marius Petipa:

> Ocho compases de música misteriosa pero suave. Dos compases para asustarla. Ocho compases de música fantástica, muy bailable. Suena medianoche. Un tremolo corto. Durante el trémolo, Clara se da cuenta de que el búho se metamorfosea en Drosselmeyer, con su sonrisa astuta. Quiere huir... (Diénis, 1988: 9)[2].

[2] Traducción de la autora del original en francés: "[...] *Huit mesures de musique mystérieuse mais douce. Deux mesures pour sa frayeur. Huit mesures de musique fantastique, très dansante. Minuit sonne. Un court trémolo. Pendant le trémolo, Clara s'aperçoit que le hibou se métamorphose en Drosselmeyer, avec son sourire rusé. Elle veut fuir*..." (Diénis, 1988: 9).

Para poner un ejemplo completamente diferente, podemos evocar en el siglo XX la recuperación de la *7ª sinfonía* de Beethoven que hizo Léonide Massine en 1938, un ejemplo entre muchos de utilización de músicas del pasado que no habían estado compuestas originariamente para ser bailadas. En estos casos es posible también encontrar relaciones novedosas entre la danza y la música, como propone Annie Suquet. La autora sitúa en el 1900 un cambio en las relaciones entre música y danza con el solo del *Prélude* de Isadora Duncan, en el cual se trata libremente el *Prélude nº 7* en do menor op. 28 de Chopin, con una fluidez nueva que no ilustra la música, sino que transpone los flujos rítmicos "al final de un proceso de improvisación basado en la escucha interior de las vibraciones musicales" (Suquet, 2007, p. 3).

Otra relación diferente es el uso del silencio considerado como elemento musical. A partir de *Moves, a ballet in silence,* de Jerome Robbins, de 1959, los ejemplos se multiplican.

También podemos citar colaboraciones fructuosas entre coreógrafos y compositores que mantienen su autonomía y crean un tercer elemento con el conjunto de las dos artes: Maurice Béjart con Pierre Schaeffer y, más tarde, con Pierre Henry; o Merce Cunningham con John Cage. Otro tándem fructuoso y reciente es el de Dominique Bagouët y Pascal Dusapin. El coreógrafo ya había trabajado con Gilles Grand, Tristan Murail y Marc Monnet. Otro caso para subrayar se produce en 1904, cuando la bailarina Lina, bajo hipnosis, se pone bajo el efecto de las vibraciones musicales como si las escuchara con sus músculos. Y, según afirma Suquet:

> Estos tipos de experimentación favorecen la aparición de una nueva concepción del cuerpo que baila con una consciencia de un espacio intra-corporal, reactivo y sutilmente ritmado, más tarde se reivindicará la musicalidad propia al cuerpo que tiene su correspondiente en música por su interés hacia el cuerpo de Émile Jaques-Dalcroze. Formada por Dalcroze y luego por Laban, Mary Wigman representa este interés hacia los rumores de su cuerpo: respiración, latidos del corazón, murmuro de la sangre, etc. Crea a menudo sin música, la música se crea después [...] La danza se convierte en autónoma, interiorizando los parámetros de la música (2007: 3).

Otro momento importante de cambio se produce con Merce Cunningham y la separación entre danza y música. Hasta 1950, la música generaba la danza o bien esta última producía su propia musicalidad, permaneciendo inseparables. Con la propuesta de Cage-Cunningham, podemos pasar a hablar de otra era en la relación entre las dos artes, cada una siguiendo su propio camino dentro de una duración común, sin ninguna relación de causa-efecto. Además, el uso de la música electroacústica evacúa la dimensión corporal de la música ligada a la interpretación instrumental, así que no se produce ninguna connivencia muscular que pueda unir danza y música. En los happenings y los espectáculos multimedia se da la necesidad de un proceso colectivo. El espacio-tiempo de la representación se entrega al "roce de las informaciones" y "cada elemento debe cruzar el otro sin absorberlo ni dominarlo" según Suquet (2007: 5). La misma autora habla, para finalizar, de su recorrido histórico de las improvisaciones de los años 1960-1970 como

un momento de nueva sinergia y porosidad sin precedente entre danza y música:

> […] la textura de los materiales que le rodean afecta la resonancia de un sonido o la energía de un movimiento, igual que éstos a su vez, modifican la densidad del espacio y el flujo temporal, modulándose recíprocamente, etc. […] (danza y música) entran en un juego de reactivación mutua, mediatizada por la transformación incesante de la situación sensorial (Suquet, 2007: 5).

El uso de las tecnologías digitales interactivas implica, a nuestro juicio, una nueva relación entre danza y música. Por interactividad entendemos un diálogo entre ser humano y máquina a través de un sistema ya sea reactivo, con una máquina que pueda reaccionar a los eventos exteriores para los que ha sido programada, o bien proactivo, cuando la máquina es capaz de actuar sobre el medio sin que haya una causa exterior que haya provocado una reacción. Tenemos como precedente a este escenario el uso de las tecnologías analógicas que hicieron Cage y Cunningham en la obra *Variations V*, donde los bailarines activaban sonidos cuando se desplazaban entre las doce células fotovoltaicas a la vez que una luz activaba cada célula, según la descripción de Kostelanetz (1994). Morales-Manzanares (2001: 25-36) afirma que esta pieza fue revolucionaria y supuso un desafío a la relación tradicional entre coreógrafo y compositor, consiguiendo la equidad al transferir el control del compositor y del coreógrafo directamente al bailarín.

Puesto que nuestro proyecto de creación de música y danza se sitúa dentro del grupo de ejemplos que utilizan sistemas interactivos, nos preguntaremos cuáles son las implicaciones de

su uso y las estrategias de composición que encontramos en varios ejemplos, centrándonos en los aspectos de la escritura y la gestión del tiempo.

Música electroacústica y danza con el uso de tecnologías interactivas

Escritura y gestión temporal

En los casos de proyectos con danza y música electroacústica, la temporalidad de la música puede ser fijada de antemano y reproducirse tal cual en el momento de la *performance*. En este caso, la música tiene unas duraciones inamovibles y guía o incluso impone la temporalidad a la danza. En cambio, con el uso de tecnologías interactivas podemos llegar al otro extremo en el que la música no existe sin el movimiento del cuerpo, generándose a tiempo real al interpretar musicalmente los datos que provienen del análisis de los movimientos gracias a sensores o cámaras. En este caso, la temporalidad viene impuesta por la danza, que controla totalmente las duraciones de los eventos.

Con nuestro proyecto *Connectés?* tenemos como objetivo proponer un tercer caso, que sea la combinación de los dos extremos anteriores, gracias a un sistema interactivo complejo capaz de seguir los movimientos del cuerpo para generar la música y, a la vez, de retomar el control temporal con el seguimiento de una partitura flexible, escrita y definida de antemano. Para ello debemos realizar una investigación tecnológica previa, con el fin de saber de qué herramientas

disponemos y cuales son más adecuadas para llevar a cabo nuestro objetivo.

Tecnologías interactivas

En la última década han proliferado las tecnologías interactivas que pueden tener, entre otras finalidades, la de poner en relación gestos y sonidos. Destaca la librería FTM[3] desarrollada por el equipo *Interaction son musique et mouvement* (ISMM) del IRCAM[4], con los módulos de *gesture follower* (seguimiento de gesto). Esta tecnología consiste en una serie de objetos gráficos que se utilizan dentro del programa informático *Max*[5], al que amplían sus potencialidades en cuanto a tratamiento de datos, por ejemplo, de audio o provenientes de sensores. En nuestro caso, nos interesa porque permite poner en relación los datos producidos por un gesto con un sonido. Esto se consigue haciendo que el programa compare unos ejemplos pregrabados de gestos con los datos generados por una interpretación en directo donde se efectúan uno o varios de ellos. Así, es posible identificar de qué gesto se trata y asociarle un archivo de sonido a tiempo real. Previamente se tiene que haber programado la asociación entre sonido y gesto pre-grabado. Esta tecnología puede ser útil en el contexto de la danza o de la música mixta, cuando se quieran analizar los gestos de los intérpretes. Estos

3 http://ftm.ircam.fr/downloads/tutorials/intro/f00-Introduction.html

4 Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique, Paris, Francia

5 *Max* es lenguaje de programación visual que permite crear aplicaciones para música y proyectos audiovisuales. Es un programa modular que permite añadir extensiones fácilmente, librerías o bien los llamados objetos externos programados en gran parte por desarrolladores que no pertenecen a la compañía que lo comercializa.

módulos también permiten saber en qué posición dentro de la evolución del gesto nos situamos y adaptar el sonido a su temporalidad. Esta tecnología, a pesar de su interés y eficacia, requiere de un modelo previo determinado pregrabado y su reproducción idéntica en el momento de la performance, donde solo ciertos grados de variabilidad son permitidos (Alsina y Bonardi, 2016). Se trata pues de realizar un reconocimiento de lo que el sistema ya conoce y utiliza para alinear los datos que le llegan con los de la forma introducida *a priori*.

Hemos probado este sistema y no resuelve nuestras necesidades, pues deseamos dejar bastante libertad al intérprete no solamente en el aspecto de las duraciones, sino también en cuanto al tipo de movimientos que se producen entre dos eventos fijos. Necesitamos, pues, una tecnología más flexible, que proponga una jerarquía de relaciones temporales con puntos de sincronía y encuentros necesarios entre movimiento y sonido –que sean obligatorios para poder avanzar–, dejando a la vez otros momentos menos rígidos.

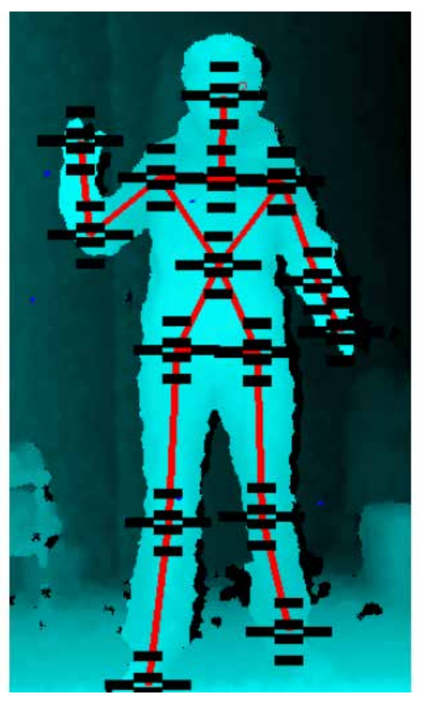


Figura 1. Articulaciones del cuerpo que reconoce y sigue el sensor *Kinect*, visualizado por el software *Synapse*. Captura de pantalla realizada por la autora.

En este sentido, el seguidor de partituras *Antescofo* nos permite programar estos diferentes tipos de relación entre una interpretación instrumental y los eventos y procesos de una música electroacústica. Este sistema, que también se usa dentro del programa *Max*, nació para poder sincronizar la parte electroacústica de una música mixta con el intérprete instrumental en directo, dejándole a este una mayor libertad de interpretación que con un sistema como el *click-track*[6]. *Antescofo* es capaz de seguir una partitura analizando el sonido del intérprete. También puede deducir el *tempo* de su interpretación y adaptarse a sus variaciones. Finalmente, también es capaz de recibir notas MIDI en lugar de un flujo de audio.

Nuestra propuesta tecnológica consiste en dar un uso diferente a esta tecnología, cambiando la función para la que se creó. Nos proponemos encontrar una estrategia para escribir una partitura de movimientos y música y poder seguirla con este sistema. Proponemos utilizar un sensor *Kinect*[7] para realizar la captación de movimientos de la danza y, gracias al programa *Synapse*, recuperar los datos en forma de mensajes de tipo OSC y hacer una traducción (*mapping*) al protocolo MIDI. Esto nos permite, entre otras cosas, asociar una nota musical a una posición concreta de una mano, un brazo o el centro del cuerpo. Estas notas musicales en nuestra partitura son puramente simbólicas, pues sirven para activar sonidos electroacústicos. Sin embargo, el hecho de traducir los movimientos o posiciones a notas permite escribir una

[6] El *click-track* es el audio que se envía a un/a intérprete con el sonido del metrónomo, el cual debe ser seguido con precisión para tocar de manera sincronizada con la parte electroacústica.

[7] *Kinect* es un controlador de juegos desarrollado por Microsoft inicialmente para la videoconsola Xbox 360 y más tarde para PC.

partitura MIDI que representa a la vez los movimientos y los sonidos o procesos musicales que se inician en cada momento. Finalmente, es gracias a *Antescofo* que podremos sincronizar danza y música con cierta flexibilidad temporal, pero manteniendo los puntos deseados de encuentro.

Metodología de trabajo para el laboratorio de creación

Para llevar a cabo el proceso de creación híbrida, es decir, para escribir una partitura que represente a la vez la música y la danza, determinamos una metodología de trabajo que consiste en varios pasos. Primero, realizamos un intercambio de conceptos y cualidades coreográficas y musicales que pueden inspirar la composición de ambas disciplinas. Se trata de un intercambio, por ejemplo, sobre cómo puede producirse una evolución en el tiempo de los parámetros comunes entre disciplinas, tales como velocidad, densidad de eventos, movimientos en el espacio (físico y acústico), etc.

Una vez determinados los conceptos y cualidades con los que queremos trabajar, programamos una versión de test del sistema interactivo. Utilizando esta versión de prueba, realizamos un trabajo individual de composición coreográfica y musical de pequeñas secuencias. Seguidamente, realizamos un intercambio de las proposiciones de las escrituras coreográficas y sonoras y tomamos decisiones acerca de las ideas más oportunas, reflejándolas en la elaboración conjunta de una partitura que permite desarrollar con más profundidad las ideas musicales y coreográficas.

Finalmente, escribimos la partitura en el lenguaje de programación de *Antescofo*, para que el software pueda realizar el seguimiento durante la performance.

Composición de una partitura de movimientos y música

Gracias a diferentes estrategias de mapeo de los datos (*mapping*) podemos asociar diferentes posiciones del cuerpo a información MIDI, como decíamos anteriormente. Esto nos permite componer una partitura simbólica donde las notas, los silencios y los diferentes eventos musicales, los cambios de *tempo*, etc., representan los movimientos en el espacio y las posiciones del cuerpo. Presentamos a continuación dos ejemplos de secuencias así creados:

El sobre

Para esta secuencia utilizamos la detección de la posición de la mano derecha dentro de un espacio alrededor del cuerpo. Este espacio, llamado "sobre", está delimitado por una frontera exterior imaginaria definida por la distancia máxima a la que llega la mano con el brazo derecho completamente alargado. Dividimos este espacio con una cuadrícula y asociamos una nota MIDI a algunas zonas de la cuadrícula que serán las zonas activas. De esta forma, cuando la mano derecha entra en una zona activa de la cuadrícula, el sistema recibe una nota MIDI en entrada, la cual es reconocida en la partitura que le hemos introducido y activa un sonido o un proceso musical. Así, el/la

bailarín/a tiene que seguir una misma serie de movimientos cada vez para interpretar la partitura. Estos movimientos no tienen necesidad de ser idénticos en cada interpretación, pero sí deben recorrer siempre ciertos puntos del espacio en el orden establecido en la partitura. El sistema, *Antescofo*, va a reconocer los posibles cambios de *tempo* de una interpretación a otra y podrá adaptar la lectura de los sonidos a la velocidad de los movimientos. Para ello utilizamos el objeto *supervp.scrub~* (objeto externo que usamos dentro del programa informático *Max*[8]), que permite adaptar de manera dinámica la velocidad de lectura de un fichero de sonido según la información que recibe en entrada (el objeto forma parte de la implementación de la tecnología *Supervp* en *Max*)[9]. En la Imagen 2 podemos ver la cuadrícula imaginada alrededor del cuerpo que sirve para programar los límites entre diferentes zonas. En la Imagen 3 se puede observar un fragmento de partitura escrita para *Antescofo* donde se ve qué acciones tiene que realizar el programa cuando

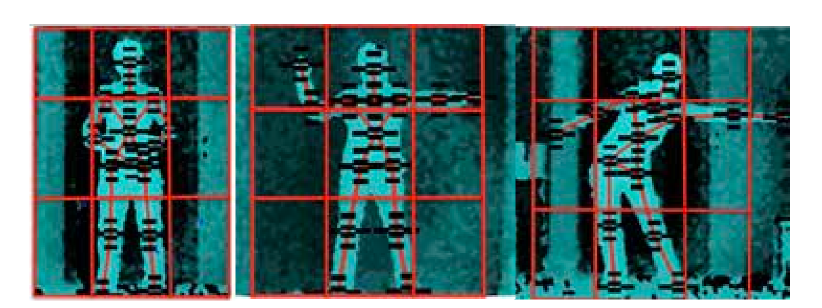


Figura 2. Cuadrícula definida alrededor del cuerpo. Captura de pantalla realizada por la autora.

8 Ver nota 7.
9 http://anasynth.ircam.fr/home/english/software/supervp

recibe una nota: por ejemplo, al recibir un Do 3 (note 60), tiene que empezar a leer el sonido *soundfileB* utilizando para ello el objeto *scrub* que permite ir adaptando la velocidad de lectura en función del *tempo*.

```
BPM 60
NOTE 60 4
soundfileA 1
curve soundfileB  @Grain := 0.05s, @Action := toscrub $x @tight
{
        $x
        {
        {00.0}
        0.5 { 0.5}
        0.5 { 1.0}
        0.5 { 1.5}
        0.5 { 2.0}
        0.5 { 2.5}
        0.5 { 3.0}
        0.5 { 3.5}
        0.5 { 4.1}
        }
}
NOTE 62 4
soundfileA 1
curve soundfileB  @Grain := 0.05s, @Action := toscrub $x @tight
{
        $x
        {
        {00.0}
        0.5 { 0.5}
        0.5 { 1.0}
        0.5 { 1.5}
        0.5 { 2.0}
        0.5 { 2.5}
        0.5 { 3.0}
        0.5 { 3.5}
        0.5 { 4.1}
        }
}
```

Figura 3. Ejemplo de partitura de *Antescofo*.
Captura de pantalla realizada por la autora.

Ángulo de los brazos

Con los datos provenientes del seguimiento de la posición de las dos manos respecto del torso, podemos determinar el grado de apertura de los brazos haciendo algunos cálculos y gracias a la librería *Fuzzy lib* (Bonardi y Truck, 2010). En efecto, enviamos a la entrada del módulo *Fuzzy lib* (usado también dentro de *Max*) la información sobre la diferencia entre las posiciones de una y otra mano con valores de 0 a 127. Con el modo "aprendizaje", *Fuzzy lib* puede tener en cuenta el conjunto de datos que va a tener que tratar, haciendo una distribución según el modo de división en subconjuntos que le hayamos pedido. Le damos, por ejemplo, la instrucción de distribuir los datos en 3 regiones asociados a 3 estados diferentes: brazos abiertos, brazos medianamente abiertos o brazos cerrados.

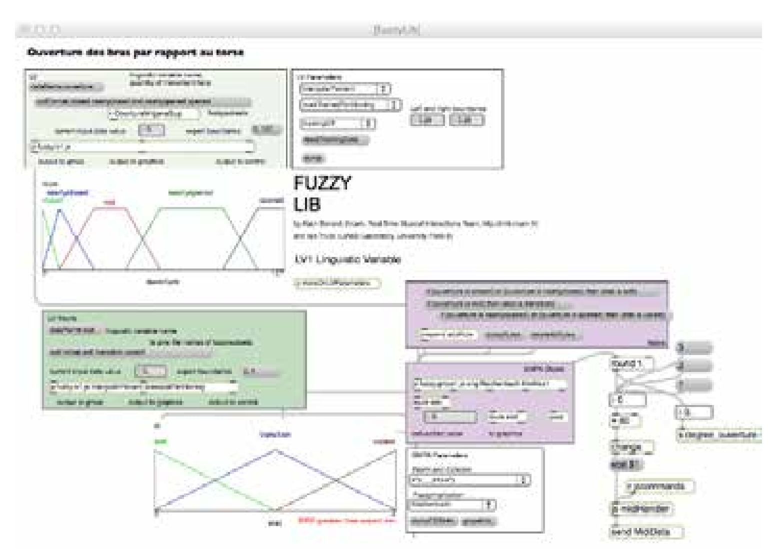


Figura 4. Utilización de la librería *Fuzzy lib* para determinar si los brazos están cerrados, un poco abiertos o muy abiertos. Captura de pantalla realizada por la autora.

Esta información se enviará en forma de acorde MIDI cada vez que haya un movimiento brusco del torso: si los brazos están cerrados, el acorde será una segunda menor; si están medio abiertos, será una tercera menor; y si están muy abiertos, el acorde será una cuarta. Estos acordes son simbólicos y sirven para permitir escribir, como en el caso anterior, una partitura que active sonidos y procesos. En este caso, esto se lleva a cabo modificando el espectro de un sonido de síntesis aditiva y su perfil temporal.

El cuerpo y el sonido dentro de una escena interactiva

A continuación, compartiremos algunas reflexiones de Armando Manicacci que nos parecen importantes de tener en cuenta y nos dan algunas pistas para posibles respuestas a la segunda pregunta que nos formulábamos en nuestra introducción: ¿cuál es el rol del cuerpo y del sonido en el caso de un proyecto escénico con tecnologías interactivas?

Con las tecnologías de seguimiento y reconocimiento, el cuerpo puede verse como una interface, en el sentido de una superficie formando una frontera o límite común a los dos campos con propiedades diferentes, que permiten un intercambio entre las dos. El cuerpo puede interpretar la música como si fuera un instrumento, ya que los movimientos tienen consecuencias directas en el sonido. Nosotros proponemos una relación más compleja entre sonido y cuerpo porque nuestro objetivo es que, en una escena sensible, el cuerpo desarrolle su propio discurso,

produciendo al mismo tiempo interacciones con la música y que esta tenga también su propio discurso.

Tal y como destaca Armando Menicacci (2013) el uso de tecnologías digitales para las artes de la escena conlleva nuevas posibilidades, en lo que se refiere a las relaciones entre los diferentes elementos en juego: cuerpo, música, imágenes, etc. Los sistemas interactivos permiten capturar, filtrar, transcodificar informaciones sobre las acciones o las características provenientes de los elementos constitutivos de la escena. La posibilidad de manipularlos y de intervenir en una obra en tiempo real, influenciando con el cuerpo un elemento como el sonido, genera preguntas sobre el grado de composición de un coreógrafo con la creación musical. El mismo autor (Menicacci y Quinz, 2006) propone que un espacio escénico, donde las interfaces y los medios digitales son elementos de la escritura, se convierta en un espacio estructurado por el gesto interfaceado. En este espacio, las transformaciones intermodales serían posibles gracias a las características isomorfas de lo digital. En efecto, son posibles los intercambios entre substancias que se convierten en información numérica, una vez que pasan a ser digitalizados el movimiento y el sonido, el sonido y la imagen, la arquitectura, el texto, etc. Menicacci habla de cuerpo transductor y cuerpo-lugar o lugar-intérprete para referirse al cuerpo del intérprete dentro de este espacio sensible que es una escena interfaceada por sensores.

En acorde con nuestra introducción en la que nos referíamos a autores como Young o Donin, creemos que las reflexiones de tipo teórico que tratan cuestiones ontológicas como las que

hemos tratado brevemente en este apartado son necesarias para abordar la práctica artística, especialmente aquélla que utiliza unas herramientas en constante evolución, como son las tecnologías interactivas y la informática musical. Tenemos la necesidad, pues, de cuestionar tanto las herramientas que usamos como los elementos que constituyen nuestras obras. A la vez, creemos que con nuestra práctica pensada como investigación artística, podemos contribuir a esta reflexión, aportando casos concretos de estudio y compartiendo las conclusiones de la experiencia del laboratorio de creación con la comunidad artística y académica, como veremos a continuación.

Propuestas

Creemos que nuestro proyecto *Connectés*? puede contribuir a reflexionar sobre el rol del cuerpo y de la música en los proyectos artísticos que utilizan sistemas interactivos.

Respecto al concepto de cuerpo-transductor, en el que los movimientos serían los que generan los sonidos, nosotros proponemos que el cuerpo interaccione con la música a la vez que cada elemento mantenga su propio discurso.

Proponemos, pues, escribir en la partitura el tiempo de los eventos musicales, el de los movimientos y el de las interacciones entre ellos. Se tratará de una escritura que refleje el encuentro y las relaciones entre música y danza. Fruto de estas interacciones emergerá una entidad híbrida que aportará una nueva

dimensión a la obra. En nuestro proyecto utilizamos el software *Antescofo* para escribir y seguir esta partitura y creemos que nuestra experiencia puede ser una aportación y dar pie a que otros artistas hagan nuevas propuestas de uso de la misma herramienta informática o propongan herramientas nuevas con finalidades similares.

A lo largo de las diferentes residencias artísticas realizadas con Mathilde Vrignaud en espacios y contextos variados, nuestro proyecto se ha ido nutriendo de las lecturas y reflexiones realizadas por sus autoras y también del contexto social en el que se desarrolla. Nos interesa que esté en relación a su entorno y su presente y nos proponemos que aporte también una reflexión acerca del uso de las tecnologías de la comunicación en un sentido más general. Las interacciones entre los elementos en escena generan una dramaturgia e intentamos intencionadamente que esta interrogue al espectador sobre la calidad de las relaciones personales, el rol del cuerpo en los espacios de comunicación virtuales y la relegación a un segundo plano del contacto físico en una sociedad hiperconectada.

En conclusión, el proyecto *Connectés?* es, a nuestro entender, un ejemplo de actividad creativa compositiva ligada a una investigación de tipo teórico y analítico y a un cuestionamiento ontológico. También sigue como metodología para hacerlo, la forma de taller o laboratorio de experimentación, propio de la investigación artística. Creemos que esta manera de trabajar permite la reflexión y la retroalimentación entre teoría y práctica artística.

Concretando un poco más la terminología, creemos situarnos con este proyecto entre la investigación *basada* en la práctica artística y la investigación *guiada* por la práctica artística, términos propuestos por Linda Candy. Se diferencian la "Practice-based Research como la investigación que pretende obtener conocimientos nuevos en parte mediante las prácticas artísticas y sus resultados" (los cuales son imprescindibles a la hora de demostrar el conocimiento aportado) y la "Practice-led Research como aquélla que concierne la naturaleza de la práctica y lleva hacia nuevos conocimientos que tienen una significación operacional para esta práctica" (la cual es parte integral de la metodología) (Candy, 2006: 1).

Creemos que no necesariamente la primera opción tiene que excluir a la segunda o inversamente, sino que ambos tipos de investigación se pueden nutrir y retroalimentar. Esta idea es apoyada también a nuestro entender por Rubén López-Cano y Úrsula San Cristóbal, cuando dicen:

> Por un lado, los hábitos y prácticas habituales de estudio y creación en la interpretación o la composición, son una fuente de información tan válida como la bibliografía, las entrevistas o las encuestas. Por ello es necesario desarrollar métodos de registro del trabajo artístico propio y fomentar la reflexión continua sobre ellos. Por otro lado, la práctica artística es también el espacio donde se prueban ideas y conceptos producidos en el proceso de reflexión. Dentro de este espacio es crucial la noción de experimentación. Por último, para el músico práctico, una manera fundamental de pensar el mundo es desde su instrumento o su ejercicio compositivo (López-Cano y San Cristóbal, 2014: 45).

En nuestra propuesta de investigación artística, la práctica es a la vez el motor que nos empuja a formularnos preguntas sobre la propia actividad creativa y las problemáticas ligadas a sus procesos. La metodología del laboratorio de experimentación nos permite probar diferentes técnicas, herramientas, lenguajes y aportar conocimientos nuevos (como hacer una propuesta tecnológica novedosa o introducir una relación particular entre disciplinas). A su vez, los resultados de la práctica contribuyen a generar un corpus de ejemplos artísticos que permiten demostrar los conocimientos basados en las experiencias propias que se han producido.

Referencias

ALSINA A. (2017). Systèmes interactifs pour une rencontre entre musique électroacoustique et danse: considérations sur l'écriture du temps. *Transitions des arts, transitions esthétiques: processus de subjectivation et des-croissances. Actes du Colloque* (bajo la dirección de Roberto Barbanti, Kostas Paparrigopoulos, Carmen Pardo Salgado, Makis Solomos). París: L'Harmattan.

ALSINA, A.; BONARDI, A. (2016). Proposition pour une écriture du temps des interactions entre musique électroacoustique et corps en mouvement. *Actes des JIM 2016*. Recuperado de http://jim2016.gmea.net/medias/JIM2016_Actes.pdf.

BONARDI, A.; TRUCK, I. (2010). Introducing Fuzzy Logic And Computing With Words Paradigms In Realtime Processes For Performance Arts. *Proceedings of the International Computer Music Conference* (ICMC'2010), 474-477. Recuperado de https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00656887/document.

CANDY, L. (2006). Practice Based Research: A Guide. *Creativity & cognition Studios Report*. Sidney: UTS. Recuperado de https://www.creativityandcognition.com/resources/PBR%20Guide-1.1-2006.pdf.

DIÉNIS, J.-C. (1988). Pages d'écritures, *Les cahiers du CENAM*, (48), *Les rencontres musiciens-danseurs*, 9-12.

DONIN, N.; THEUREAU, J. (2008). Ateliers en mouvement: Interroger la composition musicale aujourd'hui. *Circuit*, 18 (1), 5-14. DOI:10.7202/017896ar.

FERNÁNDEZ C.; BERMÚDEZ B. (2010). Inventing the interactive glossary; an approach to documenting contemporary dance. *Arti Journal*, 2(2), 23-25.

KOSTELANETZ, R. (1994). *On Innovative Performance(s). Three Decades of Recollections on Alternative Theater*. Jefferson, NC: McFarland & Company.

LÓPEZ-CANO, R.; SAN CRISTÓBAL, Ú. (2014). *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: ESMUC/Conaculta/Fonca. Recuperado de http://www.esmuc.cat/spa/La-

Escuela/Servicios/Biblioteca/Publicaciones/Libros/Investigacion-artistica-en-musica-problemas-experiencias-y-propuestas.

MENICACCI, A. (2006). [Nouvelles] espèces d'espaces, Réflexion autour du lieu de performance traversé par le numérique. *Quant à la danse,* (3), 28-32.

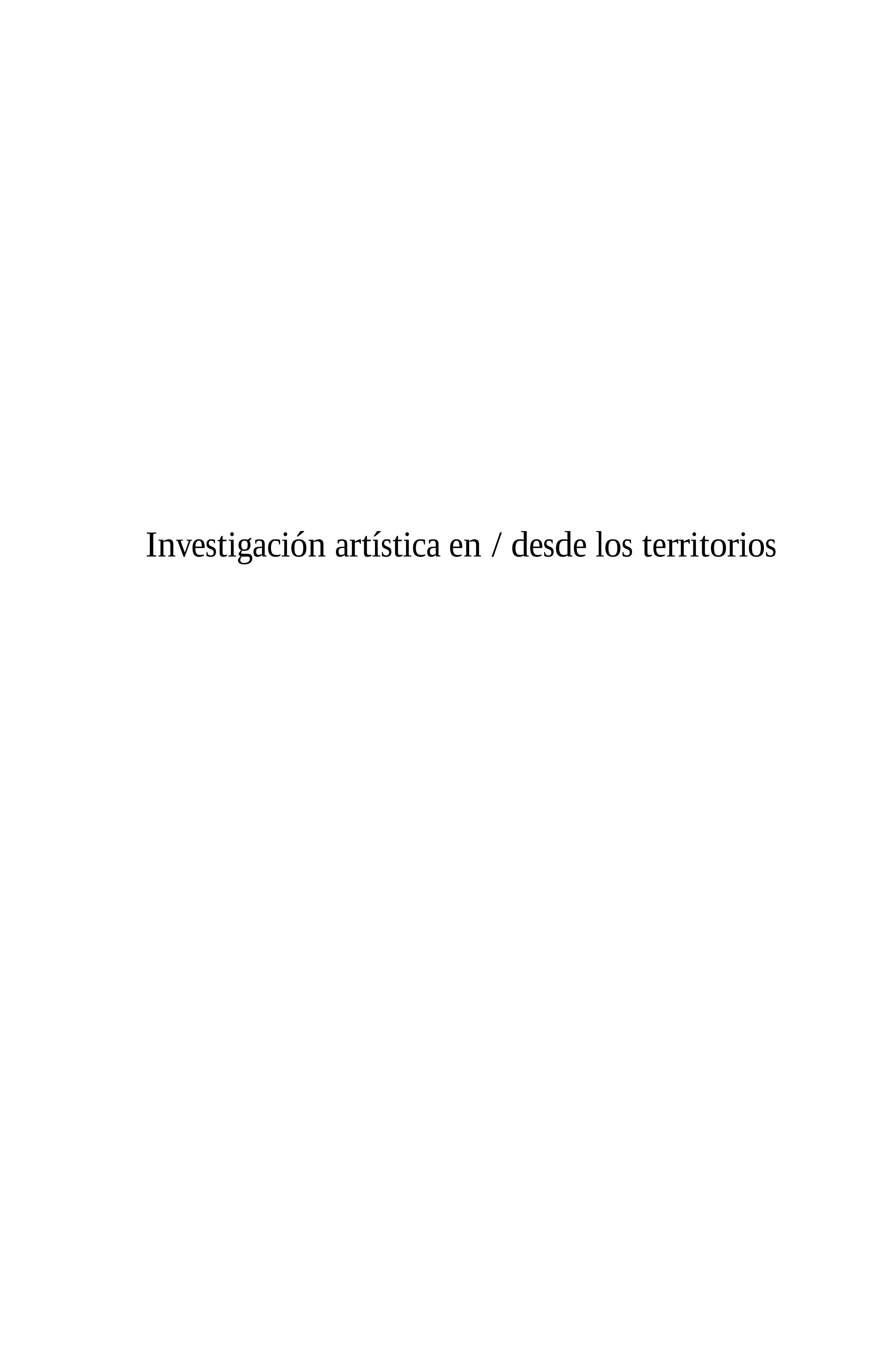
MENICACCI, A.; QUINZ, E. (2006). Étendre la perception libre. *Contredanse*, (53), 76-96.

MORALES-MANZANARES, R.; MORALES, E. F.; DANNENBERG R.; BERGER R. (2001) SICIB: An Interactive Music Composition System Using Body Movements. *Computer Music Journal*, 25 (2), 25-36.

SUQUET, A. (2007). À propos de quelques figures du dialogue entre danse et musique au xx[e] siècle. *Les cahiers du CCBRB*, (1), *Danse et musique*, 3-5.

WEISS M. (1988). Noces de sens. *Les cahiers du CENAM*, (48), *Les rencontres musiciens-danseurs*, 17.

YOUNG, J. (2015). Imaginary Workscapes: Creative Practice and Research through Electroacoustic Composition. En: Dogantan-Dack, M. (ed.), *Artistic Practice as Research in Music, Theory, Criticism, Practice*. Farnham: Ashgate Publishing Limited, 149-166.



Investigación artística en / desde los territorios

Bestias populares.
Tentativas artísticas de insurrección

VERÓNICA FRANCÉS TORTOSA
Dra.(c) en Estudios Interdisciplinarios sobre Pensamiento, Cultura y Sociedad,
Universidad de Valparaíso / Universidad de Alicante
vefrances@gmail.com



(Les escribo en posición mujer-arquitecta-pianista entre Valparaíso y Alicante, más bien en los diez mil ochocientos nueve kilómetros entre puntos)
...

PARTO con una pregunta. ¿Cómo investigar a través del arte?

Y dispongo las palabras que siguen en una colección de facsímiles prescindibles, organizados en cinco notas al pie. Cada nota es una aproximación a la pregunta en dos actos: el anverso, una escena sísmica de América Latina; el envés, un balbuceo, voz en off. Cinco prescindibles en puño apretado, nudillos que tocan a puerta a la espera de nudos trazados con usted o usted, desnudando discurso y modos de hacer en pesquisa de una apertura crítica de la dimensión investigativa, con el arte no como epígrafe disciplinar, sino como tránsito.

ABORTO a continuación. (Inserte nota acá).

…

Nota 1. Los guardianes de la tribu[1]

Escena 1

1A. Deshilo las letras de un concierto de Silvio Rodríguez en la escalinata de la Universidad de La Habana (1984), anudo una canción. "Me entrego preocupado a la lectura / del diario acontecer de nuestra trama / […] El sueño se hace a mano y sin permiso / arando el porvenir con viejos bueyes / […] Un obrero me ve, me llama artista / noblemente me suma su estatura / Y por esa bondad, mi corta vista / se alarga como un sueño que madura / […] Vaya forma de saber / que aún quiere llover / sobre mojado". Imagino una trama soñada a mano, porvenir sin permiso ni guardianes, con obreros artistas o viceversa, qué más da, madurando la vista con piel y deseo, casi sin ojos.

1B. Unos meses más tarde, compartiendo en un patio de Valparaíso, J. anuda más letras. Cuenta que allá por el 2008, en esa misma escalinata de La Habana, se repite el concierto. Y llovía, llovía y casi que quedaron solo unos pocos jóvenes chilenos de la ELAM, Escuela Latinoamericana de Medicina. Y allí, ante una decena de estudiantes, el concierto parte con esa canción. Lloviendo sobre mojado. Justo entre peldaños, en ese doble concierto extémpora, liminar institución universitaria, planea una duda: ¿quién custodia la escala, la trama, la estatura, el saber?

[1] Expresión que recogemos de Nieto (2012: 135) en un capítulo donde describe a las escuelas de arquitectura como "guardianes de la tribu de un conjunto de conocimientos que llamamos Arquitectura".

Voz en off 1

Les hablaré aquí del arte o, más bien, de las prácticas artísticas, poniendo el acento en el *saber hacer afirmativo*, en su *condición de posibilidad creativa*, no tanto en aquel marco domesticador que delimita y repite significados y etiquetas –esto es Arte; esto no–. Más allá de la parcelación resignada, ahondaremos con estas notas en la práctica como *campo de sentidos* donde confluyen múltiples tramas, como dijera Silvio, en una "lectura de su diario acontecer, a mano y sin permiso".

Atravesando el *campo*, saltaremos dentro, fuera y *entre* los contornos de la Industria Cultural, Institución Arte o Academia. Por ellos, sin tocar *fondo* ni formar *figura*, transitan distintas *experiencias* que, desde la subordinación hipervisibilizada, el diálogo o la crítica reflexiva, promueven –no siempre– saberes, preguntas, desplazamientos para pensar y pensarnos distinto, en definitiva, *conocer*.

Volveremos más adelante a las experiencias. Pero, como les decía, muchos de estos contornos tienden a acotar, reproducir sentidos, en una cómoda postura inmovilista que, colocando altares y precios, se replica indefinidamente a lo largo y ancho del globo. Contornos trazados por los *guardianes de la tribu*, custodiadores del conocimiento *verdadero*, esto es, delimitado, disciplinado y, por tanto, vaciado de subjetividad y conflicto, justificándose en estantes y coordenadas[2]. *Les va la vida en ello*.

[2] En este sentido hilamos trazos de Zafra (2014), Nieto (2012) o Borja-Villel (2011).

A un lado, los guardianes, la tribu de Expertos –galerías, museos, curatorías, universidades, escuelas de Arte, archivos, indexaciones, premios, ránkings…–; al otro lado, los no expertos. A un lado, la ciencia; al otro, la vivencia cotidiana. La creación y la producción. Lo institucional y lo doméstico. Lo público y lo privado. Aquí seguimos, *sobre mojado*, encajados en una dupla o relación de duplas que viene nada más y nada menos que de los pilares de la occidentalidad: modelos aristotélicos donde A es a B como C es a D. Templos de dualismos que dificultan líneas de fuga posibles, al acortarnos la vista de Norte a Sur, de Este a Oeste. Cuánto daño hizo el mármol.

Pero no todo fue naufragar. Necesitamos arrancarle duplas a la tribu, desplegarlas en superficie. Les propongo entonces un quiebre del globo cerrado, de la esfera mundial, hacia un cono sureño –que no ícono–; situarnos en ese tránsito, entre junturas, para volver a vernos y entendernos *en esa extensión*, cantando a Silvio, donde el artista es obrero y el obrero, artista[3], donde ambos producen, hacen, tocan, sienten. *Aparecen*, no aparentan. Saquémosle el áurea al arte, su estela trascendental, para volver a desanudarlo colectivamente, inapropiada e inapropiablemente. Un común inapropiable: potencia de operar colectivamente, también desvanecer el aparato guardián de producción. Y así, ¿cómo delimitar o definir ese campo del arte? No hay delimitación mayor que el tránsito constante, la revuelta ilimitada, la conformación de subjetividades a través del hacer

3 Resulta muy interesante la lectura que en esta línea realiza Galende (2011: 17-32) sobre una "politización del arte" que diluya la brecha entre artistas y trabajadores.

no custodiado más allá de la propiedad, lo público o lo privado, *alargando la vista como un sueño.*

…

Nota 2. De Expertos a experienciantes

Escena 2

2A. Transito la parcela exiliada de Guadalupe Santa Cruz (2015: 11). "Nunca nadie tuvo nada salvo su voz. Un cuerpo de voz que ha sido suyo. Sin cesar todo se mueve y la parcela que soy entre tantos volúmenes cambia de forma. […] Me muevo con todo lo que se mueve, mi parcela es una mancha y un pincel a la vez. Le sigo la huella a la misma y distinta parcela trastornada, expuesta, pero mía, cuerpo alentado y alerta […], persigo el tono, busco los acentos que se han hecho espacio en mí desde entonces, desde cuándo, desde que lentamente, desde que esta parcela perdió su voz". La pongo en mi voz, atraviesa mi parcela. Recuerdo también las arpilleras de Violeta Parra[4], donde en algunas marca el canto: su voz se hace hilo y toma cuerpo en el tejido situado. Como en aquellas grafías o vírgulas mayas donde el habla es símbolo que da cuenta de quien tiene voz, colocadas junto a sus cuerpos, marcando "lo que fluye". Otra escena podría ser una arpillera infinita de parcelas donde un cuerpo articula con otro y otro en polifonía hilada.

2B. Salto a la "*Segunda cena*" –escena, en portugués– de Suely Rolnik (2011). Es el relato de un pequeño episodio; de

[4] Una pequeña reseña audiovisual de sus arpilleras puede verse en Diserens (1964).

cómo un día de 1978, en una clase de canto allá por Francia, de pronto siente su cuerpo vibrar al "*Cantar como um passarinho de manhã cedinho*… *Abre as asas passarinho que eu quero voar*…". Se trata de una canción del Tropicalismo, movimiento brasileño de los años 60 brutalmente interrumpido por la Dictadura y motivo indirecto de su exilio a París. Vibra y solo entonces encarna un sismo que perfora y revela un cuerpo petrificado cicatrizándose, "como si de algún modo la voz y la piel estuviesen imbricadas". Vibración al cantar que es para ella un instante de deseo y vuelta en sí, deseo de volver del exilio, sacar el francés que contenía su cuerpo enyesado, volver a Brasil. Volvió, voló y nunca dudó de ese deseo, de la dinámica creadora o también paralizante de las experiencias que atraviesan nuestros "cuerpos vibrátiles", parcelas acentuadas.

2C. Recuerdo entonces un pasaje de Juan Luis Martínez (1985). "Los pájaros cantan en pajarístico, / pero los escuchamos en español / (El español es una lengua opaca, / con un gran número de palabras fantasmas; / el pajarístico es una lengua transparente y sin palabras)". Y me pregunto, ¿cómo cantar un cuerpo de voz en pajarístico, la pulsión vital de la experiencia como conocimiento articulable?

Voz en off 2

Les anoto en esta parcela las prácticas artísticas como *dimensión investigativa o exploratoria,* como método o "modo de hacer" que asume un potencial crítico y creativo en torno a la *vida* misma, nuestra *experiencia sensible,* colocando el cuerpo de voz

–en pajarístico– más allá de la "representación" o "intervención" en el marco Arte u obra de Arte –no tocar, replicarían los museos de mármol.

De la *representación* del mundo a la *presentación* de mundos posibles; de la *intervención* aséptica a la *implicación* reflexiva[5], dicha dimensión investigativa albergaría prácticas, promovidas por *cualquiera* o *cualesquiera* humanos y no humanos, que supongan un estar insurrecto. Incido nuevamente: la "intervención" sigue teniendo un guardián de la tribu, puesto que separa en interventor e intervenido, como en esos quirófanos donde colocan una sábana blanca, limpia, sobre el cuerpo para no ver, no mancharse. Sin embargo, la "implicación" supone poner el cuerpo en movimiento junto a *cualesquiera,* siguiendo a Rolnik, hacia una pulsión vibrátil: impostación situada, capacidad articulatoria de complicidades múltiples afectivas, esta vez sin sábana que distancie, con sudor y mugre.

De esta manera, ¿cómo presentarnos? ¿cómo implicarnos? No busquemos soluciones, siquiera esa imperiosa tentación de armar un diccionario pajarístico en tomos coleccionables ordenado por niveles de trino. Transitemos más bien respuestas provisorias, derivas investigativas que desplieguen más preguntas, con la aspiración de afectar, afectarnos. Una afección que no desvista la investigación de subjetividad, sino que nos haga aparecer, entrar en escena, vibrar, poner el cuerpo –los cuerpos– en nuestras prácticas –incluyendo incertidumbres,

5 Garcés (2013: 72) nos habla sobre repensar supuestos en la actividad creadora como "compromiso" o "intervención" hacia una implicación que interrumpa el sentido del mundo.

desacuerdos, errores–, para articular y *experienciar*, como diría Remedios Zafra, "zonas de sombra y de vacío que favorezcan el movimiento de piezas" (2014: 98). Un resorte, choque, interrupción de tenazas conceptuales. *Perseguir el tono, buscar los acentos.*

En esa práctica artística como *experiencia sensible vibrátil* no perseguimos una proliferación de Expertos. Caminamos hacia otra parte con menos murallas y más mesetas: ya no expertos, sino *experienciantes –cualquiera* puede serlo–; ya nos hablaba Jacques Rancière de la "presunción de una capacidad que es la capacidad de cualquiera o la capacidad de aquellos sin capacidad específica" (2010: 88). *Cualquiera, así cualesquiera,* alberga *experiencias de vida.* Capaz sin más. Y la vida, la existencia misma, torna pasaje tangible a conocer y producir, desear. Ese deseo de "descubrirse implicado" tiene que ver, al hilo de lo que Marina Garcés (2013: 75) rastrea en Rancière, con "*adquirir pasiones inapropiadas*".

Pero volvamos al "cono sureño" de la nota 1, situemos el asunto del "cono-cimiento" en el Cono Sur. Colocando una bragueta en cada censura conceptual que tambalee los *cimientos* del templo de Expertos, retorciendo en sismo estratos y archivos, hilo a hilo en arpillera vibrátil, parcela a parcela, quizá asomemos a un *cono*-pajarístico, *coño sureño o cono surano*, por aquello de la pulsión y el deseo sacados de las sombras domésticas y habitados, cuerpo sobre cuerpo, territorio como cuerpo, a plena luz del día, tiemblen guardianes. Rolnik volvió del exilio despojándose del yeso, el mármol paralizante. En la bragueta, en ese impás, hay potencia –ni *cono* sensible ni

cimiento articulable– que nos lleva a un afuera, un exterior "ciencia ficción". ¿Cómo llegar? Conocer es llegar, experienciar, articular: imaginar. Un llegar liminar, inacabado. Inacabable.

Ensamblando ese *llegar*, atendiendo al medio más que al fin, al camino para el encuentro –"*caminando preguntamos*", *nos dirían los zapatistas*–, con el traje de experienciante me pregunto, ¿dónde quedó la estética?

…

Nota 3. De la estética como experiencia por venir

Escena 3

3A. Abro el libro *Perder la forma humana* y subrayo la primera página de la introducción escrita por la Red Conceptualismos del Sur. La corona un fragmento de la entrevista realizada por Daniela Lucena y Gisela Laboureau, en el marco del proyecto, al cantante Indio Solari, de la banda Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota. Fotocopio esas líneas, que dicen:

> Existencialismo cínico, contracultura, mayo francés, beatniks, nueva izquierda, antipsiquiatría y música de rock como hilo musical brindaron el desfile de ideas que me empujaron hacia el futuro con una alegría impúdica que aún conservo. Monologuistas contestatarios, bailarinas de striptease y músicos de happening-rock intentábamos carecer de identidad con la intención de vivir en revolución permanente. Éramos tan pocos que el borde de los escenarios se hacía permeable y emancipaba a artistas y a espectadores de sus roles acostumbrados. La

> idea era perder la forma humana en un trance que desarticule las categorías vigentes y provea emociones reveladoras (Indio Solari en Red Conceptualismos del Sur, 2012: 11).

Y subrayo de nuevo: "perder la forma humana". Me gusta la idea de pérdida afirmativa, desprendimiento que empuja a futuro, sin identidades ni roles prefijados, pero con posición impostada, permeable y presente, con la alegría y deseo de "vivir en revolución permanente".

3B. Cierro libro y abro YouTube, tecleo "Campamento Nueva Habana" (Cohen y Pearce: 1970), documental que narra la experiencia de poder popular de 1700 familias de pobladores de Santiago con el MIR, Movimiento de Izquierda Revolucionario: autoconstrucción de casas y organización comunitaria, pasando de tres tomas a un campamento transitorio que daría paso a una población. Pausa en minuto 15:12. Aparece la escuela, que viene a ser el interior de un viejo autobús amoblado "buscando transformar el propio campamento en una sala de clases", y sus niños yendo de excursión a la futura población en construcción. Varios pobladores, mezcla de obreros y maestros y padres, madres, les cuentan una y otra vez un mito, un símbolo, que pasa de voz en voz y queda registrado en la cinta: la "historia de los ladrillos", que ya todos conocen, de cómo desecharon unos ladrillos al gobierno, los molieron y se consiguieron otros, más sólidos, porque lo que querían era "permanecer". Uno les cuenta:

> Estos ladrillos tienen unos huecos aquí, ahí van unos fierros, así que va a quedar más firme la casa, vamos a tener la escuela, el hospital y las casas del mismo ladrillo, y aquí vamos a vivir pa' siempre, pa' toda la vida, así que por eso estamos peleando estos ladrillos, estuvimos como tres meses peleando para que nos mandaran ladrillos, y nos mandaron unas porquerías de ladrillos, y tuvimos que pelear otros tres meses para que nos mandaran estos ladrillos, esto sí que son ladrillos, ladrillos buenos (en Cohen y Pearce: 1970, subrayado propio).

"¡A mí, a mí!". Todos se arremolinan alrededor de la camioneta que los transporta; los tocan, se los pasan entre sí, casi no pueden con un puro bloque. De La Habana al barro a la carpa a la mediagua al conjunto residencial, la casa pierde forma y es tablero y ladrillo agujereado en movimiento. El documental inicia y acaba con la voz de Aníbal Muñoz, fallecido en el exilio en 2005: "Era la única forma de sobrevivir, era una razón necesaria, era una necesidad vital, era cuestión de vida o muerte, o vivían o nos dejábamos estar y nos podríamos todos aquí [...] Nosotros, los pobres de Chile, pensamos... que tenemos derecho a vivir, que tenemos derecho también a realizarnos plenamente [...] No tenemos nada más que perder". Construir sin ladrillos. Viajar a ellos en autobús-escuela. O perder la forma humana en ladrillos, en "estos ladrillos", pasárnoslos en epistolar, desaparecer en ellos o desaparecer nada más, exiliarse, pero permanecer en voz. Aparecer.

3C. Y suena "Chiapas" en la voz de Pedro Guerra (1998): "Y miren lo que son las cosas / porque para que nos vieran / nos tapamos el rostro / para que nos nombraran / nos negamos el

nombre / apostamos el presente / para tener futuro / y para vivir / morimos…”.

Voz en off 3

Les rescataría aquí a la *estética*, no como cualidad ensimismada del Arte, sino como “*aisthesis*” griega. Amanda Núñez (2010), a través de Gilles Deleuze, nos cuenta un “porvenir” como espacio-tiempo presente, donde “*aisthesis*” sería a la vez antecedente y núcleo de la percepción, la condición perceptiva para la constitución de espacios y tiempos múltiples: la estética como experiencia.

Si los guardianes de la tribu cercaban la sensibilidad con conceptualidad, excluyendo deseos e implicancias, encasillando la estética en la reproducción continuada de formas en vitrinas y consignando la experiencia a los Expertos, en esta nota les invito con remix Indio Solari y Pedro Guerra a una pérdida, un salto al vacío: desprendernos de ladrillos, moler formas que repiten y copian presencias iluminadas para tantear y abrir *cualesquiera* ausencias posibles con *cualesquiera* cuerpos vibrátiles. Una prospección situada de presentes ausentes, ladrillos ahora agujereados, atravesados por fierros: la estética. Abrir bragueta. No una disciplina ni discurso, no una posesión ni representación ni objetividad, sino un lugar de conflicto político, una política articuladora posible en torno al acá, del acá fabulado acá.

De esta manera, *experiencia* como acontecimiento y *estética* como experiencia serían la posibilidad misma de articulación, un collage de sentidos *cualquiera*, cuyo *enunciador* es *cualquiera*

que tome parte, sin ventrílocuos ni titiriteros. Se trataría entonces, como aventura Galende, de "un arte politizado que evapora las fronteras entre los modos de hacer, figuras equiparadas o porciones de una actividad en común" (2011: 24). Poblador-estudiante-obrero-artista en una escuela en tránsito que es autobús desechado. Articulando contingencias diferenciales, incluso contradictorias y fragmentarias desde *cualesquiera* disciplinas o indisciplinadas, afirmaríamos consistencias posibles. Casas que ya no son casas sino andamiajes de habitares.

Volviendo al cono sureño –y sus derivas semánticas pertinentes– nos aproximamos a sus consistencias o prácticas conceptuales *posibles* que, siguiendo el manifiesto de la Red Conceptualismos del Sur (2009), emergen de distintas experiencias de América Latina hacia una crítica disruptiva emancipatoria. Dichas prácticas artísticas entran en escena como "potencia poético-política" no solo en su acontecer, sino como pieza conceptual rearticulable en otros lugares y experiencias. Mueven piezas –las movemos–, entran en escena: existen. No *mueren*: se mueven y, al moverse, *viven*. *Cualquiera*, *cualesquiera* entren pues a escena y muevan piezas *perdidas*, *persigan el tono*, *busquen los acentos* para accionar, experienciar imposibles: no *accionaríamos políticamente*, *estéticamente* un solo mundo, sino múltiples mundos con múltiples acciones montadas en múltiples cinematógrafos donde *mover* secuencias de realidad, ficción, fabulación. Un collage inacabado, que inacaba el mundo[6], los mundos.

6 Garcés (2013) trata la conceptualización de "inacabar el mundo" para situarse en "un mundo común".

Collages de consistencias que, situándose en la articulación misma de la experiencia como verbo-acción, ponen el foco en el "*cómo*" y su potencia. Esta acción, entendida como modo de hacer que, aun fracasando, puede vencer, nos da la oportunidad de reconciliarnos con la "pérdida de la pérdida"[7]; una pérdida sin duelo de la revolución, de la forma y la figura lineal, del ladrillo, una pérdida afirmativa: el *plan* no es tener un plan, un proyecto, una obra; el *plan* es habitar el *cómo re-citamos aquel "caminando preguntamos*". Con una aspiración emancipatoria, la estética como experiencia puede ser valorada en calidad de producción afirmativa, como montaje presente de la *pérdida*, aquellos agujeros de ladrillos que todavía no vemos para colocar el fierro, pero los hacemos, nos atraviesan:

> La ética es la producción afirmativa de las condiciones que potencien nuestra capacidad de compromiso activo con el presente. Ser meritorio de nuestros tiempos presentes es la pre-condición para cultivar la habilidad ética de resistir su negatividad. Aquí el concepto ético-político es la necesidad de pensar con los tiempos y a pesar de los tiempos, no en un modo beligerante de conciencia opositiva, sino como gesto humilde y empoderante de co-construcción de futuros sostenibles (Braidotti, 2012: 270, trad. propia).

Con un compromiso activo como implicación, ¿hablaríamos, así, de producciones afirmativas y de una estética como práctica afirmativa experiencial de pérdidas por venir? ¿Cómo afirmar pérdidas o faltas del tablero guardián para articularlas en

7 Recogemos esta relectura de la "pérdida de la pérdida" como pérdida afirmativa de Arditi (2012).

presentes posibles, no para añadir nuevas coordenadas sino, más bien, para perderlas, deponerlas, molerlas, *vivirlas*?

…

Nota 4. Articulamos, luego existimos

Escena 4

4A. N. me pasa una fotocopia de sus estudiantes. Es un artículo de prensa titulado “Arquitectos con caras sucias”. Habla de una carpa teatro ubicada en el Puente Santa Rosa, Lima, que forma parte de una de las iniciativas artísticas o “Agencias”, laboratorio híbrido que aglutina a municipalidad, universidades, colectivos, vecinos. Se detiene en un “singular grupo de arquitectos–albañiles” denominado Las Bestias, estudiantes-operarios que andan trabajando en los espacios de ingreso a la carpa:

> Me acerco a observar y converso con los operarios que resultan ser un grupo de estudiantes de arquitectura […]. “Acá nadie te va a decir: haz esto o lo otro. Todo corre por iniciativa propia”. Dos grandes círculos, uno frente al otro, han sido trazados sobre el terreno. Alrededor de parte del segundo se erigen algunos bambúes. “Son cañas de guayaquil”, me advierten “¡Hey, no jueguen con el techo!” ¿El techo? Volteo y dos de los Bestias están jugando fútbol con un ovillo de soguilla. El techo va a ser de soguilla tejida, me explican. Todavía no se han puesto de acuerdo de qué color lo pintarán. […] “En realidad somos aprendices” […] “Lo que queremos es rescatar esa actitud estado-niño que hay en cada uno de nosotros y también la minka, el trabajo colectivo” (en Acha, 1986, 13 de noviembre).

Ya no hay círculo cerrado, hay ovillo de soguilla que se deshace en techo con juego puntapié, conformando umbral colectivo, *minka*, liminar carpa. No hay contorno que cierre el globo terráqueo sino, quizás, cono sureño. Y es que en Perú saben de *quipus*[8], nudos de relatos andinos como carta abierta. Puerta de entrada a otra cosa. Otra cosa que es la carpa, cosida con retazos de sacos de harina, archivo de voces: de las panaderías que cedieron los sacos, con el sello de su fábrica estampado en la carpa, componiendo tapiz; de los participantes, colocando sus nombres y haceres y grafitis. Poco a poco, con el sol y los retazos que se llevaban de recuerdo, la carpa se fue deshaciendo y "literalmente floreció y enmoheció", cobró vida antes de ser desmantelada por el cambio de gobierno[9].

4B. Vuelvo de nuevo a Indio Solari con Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota (1985), cantando "La bestia pop": "Mi héroe es la gran bestia pop, / que enciende en sueños la vigilia / que antes que cuente diez, dormirá. / […] A brillar mi amor / vamos a brillar mi amor / […] Voy a bailar el rock del rico Luna Park / y atomizar la butaca y brillar / como mi héroe: la gran bestia pop". Y en el medio, La Lira Libertaria (2015). "Hoy no es la esperanza la que / Me dibuja esta sonrisa / Es la idea de mí mismo / Rodando por la cornisa / Como quien rompe su cancha / Las lógicas de su suelo / Para ser como la ficha / Que

8 Del quechua *khipu*: nudo, ramal, ligadura, atadura, lazada… utilizado como sistema de contabilidad y relatos por las civilizaciones andinas.

9 Rodríguez (2010, 7 de septiembre) rescata ese relato de la carpa teatro con numerosas imágenes y documentos. Las Bestias aparecen también en Red Conceptualismos del Sur (2012).

no responde al tablero / […] ¿Cuánto falta? / ¿Cuánto queda / Para la última vuelta de la rueda?".

4C. Y la playlist salta a un conocido reportaje de la te-ve suiza (Diserens, 1964) a Violeta Parra en su taller migrado a Ginebra: "'Violeta, usted es poeta, es música, hace arpilleras, pinta... Si tuviera que elegir uno solo de estos medios de expresión, ¿cuál elegiría usted… si solo tuviera ese único medio de expresión?' 'Yo elegiría quedarme con la gente'" [trad. propia].

Voz en off 4

Repasemos nuestras notas. En NOTA 1 les hablaba de aquel mármol custodiado por guardianes de la tribu: un tablero cerrado, con el círculo dualista como figura de montaje y cimentación que nos ancla en esa esfera o rueda y separa lo conceptual, como situación cristalizada de conocimiento, de lo sensible, como aquello que sobra o escapa. Les invitaba en NOTA 2 a descubrirnos implicados, desprendernos del traje de Expertos y poner el cuerpo vibrátil en movimiento junto a cualesquiera *experienciantes*, habitar braguetas de deseo y pulsión, zonas de sombra y vacío que posibiliten el movimiento de piezas, interrumpir aquella rueda que no deja de girar y repetir figuras. Y les contaba, en NOTA 3, que es la estética nuestra compañera de viaje; la estética como experiencia sensible emancipatoria capaz de perder la forma y en la pérdida mover posibles, como producción afirmativa del acá fabulado acá. Y

me hallo *acá*, en Nota 4, tomando prestado aquel ovillo de soguilla de Las Bestias para anudar de nuevo entre nudillos.

Se trataría entonces de "atomizar", con Indio Solari, "la butaca" de los guardianes, hacer de la esfera ovillo, desanudar y anudar sus hilos unos con otros en maraña conífera –lucir ese impás brillante–, desplegar así un saber situado afirmativo y hacer emerger, junto a Lira Libertaria, una "ficha que no responda al tablero": Se trataría pues de desmontar la forma, perder la forma –humana–, hacer inoperativo el tablero guardián, una ficha que no le corresponde. Arpillera polifónica, parcela entonada, carpa florecida, ladrillo agujereado o bragueta abierta en la vigilia. *Bestia pop (ular).*

Las bestias populares posibilitan un giro insurrecto del arte –del arte como experiencia–: no hacia futuros utópicos que no llegan, no hacia la catástrofe que asoma por detrás de nosotros, en esa doble rueda de lo mismo que designaba Rancière[10]. Un giro o *tropos cronotópico* que pierda el eje para hacer el arte inoperativo, suspendido de la eficacia: un intersticio. Una huelga microcósmica. Como aquella madeja de Las Bestias, aparece en los umbrales. Pero no se trataría, no solamente, de "politizar" nuestros *modos de hacer ovillos*, sino de asumir, junto a *cualesquiera*, la potencia de hacerlos, deshacerlos, superponerlos, decía Braidotti, "con los tiempos y a pesar de los tiempos" (2012: 270): de trazar o destrazar caminos o nudos, quipus que posibiliten la emancipación, las entradas a carpa –decíamos, *estética por venir en tiempo presente*.

10 Un relato del viraje ético del que habla Rancière situado en Chile se halla en Galende (2012: 38).

Pensaríamos esa inoperatividad en compañía de Camilo Boano (2017), cuando nos cuenta una "arquitectura inoperativa" –diríamos "*prácticas artísticas inoperativas*"– consistente en un giro ético –diríamos "*insurrecto*"– que desactive su función comunicativa o instrumental, no para cerrarla en sí, sino para "abrirla a nuevos usos y posibilidades" –diríamos "*abrirla a la pérdida*"–, acogiendo aquel "preferiría no hacerlo" de Bartleby.

Boano también añade epígrafes a la "inoperatividad de la práctica del diseño", apoyado en la filosofía de Agamben. Dicha práctica se asentaría en un *proyecto* político emancipatorio que reivindique una *autonomía* críticamente inserta en un territorio inmanente de fuerzas, informal e inacabado; con un *diseño* como proceso colaborativo abierto y *disenso* situado. En este sentido, se trataría de asumir como *a priori* la política inherente a los artefactos –"los artefactos pueden 'hacer' o 'participar en' política" (Boano, 2017: 27)–, además de aquel *a priori* que enunciaba contundentemente Violeta Parra: *quedarse con la gente*; situarse en la equidad con *cualesquiera*, sustraerse así de aquellos aparatos de poder –decíamos, *guardianes de la tribu*– que "prescriben roles y posiciones".

Como verán, la paradoja de dicha sustracción inoperativa es que no resta, sino que *potencia:* no tiene finalidad –no tiene fin– y hace emerger, aun débil, frágilmente, fichas sin tablero, *bestias pop* a articular. "La inoperatividad es siempre una cuestión de acción. Pero una acción que pierde cualquier vínculo con un propósito, expresando gratuidad y potencialidad" (Boano, 2017: 43). Galende también señalaba ese intersticio: una sustracción, remoción o "reconfiguración" del tablero, desvalijándolo y

entrando en relación con el "amor legítimo por lo inútil"; un "nudo retentivo de inutilidad" que cualquiera puede habitar (2012: 101). *Cualquier cosa inoperativa:* potencia, cuerpo sin más. Entre cosas, ladrillos agujereados, ovillos de soguilla, manos vibrátiles. Entre cosas existimos:

> Articular es significar. Es unir cosas, cosas espeluznantes, cosas arriesgadas, cosas contingentes. Quiero vivir en un mundo articulado. Articulamos, luego existimos (Haraway, 1999: 150).

Sobre esa existencia articulada "inapropiable" de Haraway, ¿cómo articulamos, para significar inoperativamente? ¿Cómo coexistir en cuerpos y cosas difractadas, vibrátiles? Pareciera que en la articulación misma se desarma el *propio* concepto de "proyecto de diseño": no buscamos final ni solución, sino preguntas puntapié. Cual *bestias experienciantes,* habitaríamos lugares inoperativos de tentativas facticias, ficcionales, desubicadas de las coordenadas de aquel tablero guardián, de cualquier butaca. *Atomizadas populares.*

Quisiera detenerme con ustedes en ese término: "tentativa". Me detengo junto a Marina Garcés (2013: 93-97), que, a su vez, sigue el hilo de Fernard Deligny. Y es que, a diferencia de un proyecto –que tiene su linealidad clara: introducción, desarrollo y conclusión; diseño y ejecución–, una tentativa sería más bien un espacio en blanco, precario, un *taller* donde "dar que pensar", emplazado como "práctica de confín", dueño de sus ritmos, su pulsión, acogiendo lo imprevisible, el error, la duda, la *muerte*. Una práctica no estanca, sino vibrátil "de infiltración

y de fuga", que *vive* mientras *cualesquiera* de sus habitantes puedan seguir aprendiendo, desplazándose, tejiendo *movimientos o nudos* en un *"mapa imprevisible de alianzas con otras tentativas*". Diríamos tentativas artísticas de insurrección.

Las *bestias populares*, perdemos forma y tablero en vigilia brillante. Ya no articulamos proyectos ni obras, desechamos su perspectiva lineal finalista, operativa, conceptualista homogeneizante: especulamos tentativas de insurrección, acompañadas de *cualesquiera* cuerpos y cosas, afectivas, hilvanando interferencias en ovillos de soguilla, asumiendo contradicciones, errores y dudas, posicionadas en nuestro taller.

Entren. "*Entres*". Tentativas en torno al dorso de las cosas; archivos de tránsitos inacabados entre ella y tú, acá y allí, ayer a hoy día, ahora. "*Intermedios*" del juego de un nosotros tangible pero también fabulado, habitado, que se busca *"entre"* cotidianeidades que le atraviesan. Experiencias expuestas que invitan a *"entrar"*. Rearticular. Poetizar e inventar y, "*entre medio*", la estética. *Entremos.*

Partimos y nos volvemos a perder y enredar entre calles y puertos como *cualesquiera* se pierde en un bosque. *"Aquí no hay ningún lugar seguro; pero hay muchos mapas de posibilidad*" (Haraway, 1999: 153).

…

Nota 5

Escena 5

Usted leyendo notas uno, dos, tres, cuatro. O pasando páginas con desinterés. O nadie. Igual me toca.

Voz en off 5

(Espacio dejado intencionalmente en blanco) *(Su voz)*

…

Referencias

ACHA, S. (1986, 13 de noviembre). Arquitectos con caras sucias. *Amauta*, 22-23.

ARDITI, B. (2012). Las insurgencias no tienen un plan, ellas *son* el plan: performativos políticos y mediadores evanescentes en 2011. *Debate feminista*, (46), 146-169.

BORJA-VILLEL, M. (2011). Hacia una nueva institucionalidad. *Carta. Revista del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía,* (2), 1-2.

BOANO, C. (2017). *Una arquitectura cualquiera* [Whatever Architecture]. Santiago de Chile: ARQ.

BRAIDOTTI, R. (2012). The New Activism: A Plea for Affirmative Ethics. En: De Cauter, L.; De Roo, R.; Vanhaesebrouk, K. (eds.). *Art and activism in the age of globalization*. Rotterdam: NAi, 264-272.

COHEN, T.; PEARCE, R. (1970). *Campamento Nueva Habana* [documental]. Maryknoll World Productions.

DISERENS, J.C. (1964). *Violeta Parra, brodeuse chilienne* [reportaje]. Radio Télévision Suisse.

GALENDE, F. (2011). *Modos de producción. Notas sobre arte y trabajo.* Santiago de Chile: Palinodia.

GARCÉS, M. (2013). *Un mundo común.* Barcelona: Bellaterra.

GUERRA, P. (1999). Chiapas. *Raíz* [álbum musical]. BMG-Ariola.

HARAWAY, D. (1999). Las Promesas de los Monstruos. una política regeneradora para otros inapropiados/bles. *Revista Política y Sociedad*, (30), 121-163.

LA LIRA LIBERTARIA (2015). Dos ruedas. *La Lira Libertaria* [álbum musical]. Esqueje Discos.

MARTÍNEZ, J. L. (1985). *La nueva novela.* Santiago de Chile: Archivo.

NIETO FERNÁNDEZ, E. (2012). *¡... Prescindible organizado!: Agenda docente para una formulación afectiva y disidente del proyecto arquitectónico* [tesis doctoral]. Alicante: Universidad de Alicante.

NÚÑEZ GARCÍA, A. (2010). Gilles Deleuze. Pensar el porvenir. *Daimon Revista Internacional de Filosofía*, Suplemento 3, 107-115.

PATRICIO REY Y SUS REDONDITOS DE RICOTA (1985). La bestia pop. *Gulp!* [álbum musical]. Cielito Records.

RANCIÈRE, J. (2006). Sobre la importancia de la Teoría Crítica para los movimientos sociales actuales. *Revista Estudios Visuales*, (7), 81-89.

RED CONCEPTUALISMOS DEL SUR (2012). *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina.* Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

RED CONCEPTUALISMOS DEL SUR (2009). Manifiesto instituyente [en línea]. *Red Conceptualismos del Sur.* Disponible en: https://redcsur.net/es/declaracion-instituyente/.

RODRÍGUEZ, S. (1984). Llover sobre mojado. *Tríptico II* [álbum musical]. EGREM.

RODRÍGUEZ, H. (2010, 7 de septiembre). Fotos y documentos de la Carpa Teatro del Puente Santa Rosa [en línea]. *Controversiarte.* Disponible en: http://controversiarte.blogspot.com/2010/09/fotos-y-documentos-de-la-carpa-teatro.html.

ROLNIK. S. (2011, marzo). Deleuze, Schizoanalyst. *E-Flux*, (23).

SANTA CRUZ, G. (2015). *Esta parcela.* Santiago de Chile: Alquimia.

ZAFRA, R. (2014). Arte, Feminismo y Tecnología. Reflexiones sobre formas creativas y formas de domesticación. *Quaderns de Psicologia,* 16(1), 97-109, DOI:10.5565/rev/qpsicologia.1212.

Investigación expandida:
acerca de *Dé_Tour [etnografía y derivas]*

METAVERBA / JOCELYN MUÑOZ BÁEZ
Espacio Mutua,
Valparaíso
metarchivo@gmail.com



Investigación expandida como experiencia artística

Si la democracia liberal chilena no ha sido más que la continuación de la dictadura por otros medios, los efectos de la devastación parecen diluirse en la superficie de lo real. Nada es más devastador que la naturalización de la violencia ejercida como poder sobre otrxs y, en este sentido, nada es más peligroso que la sumisión silenciosa a las coordenadas dictadas por un estado de excepción, guerra permanente en la que se inscriben los códigos de control y acumulación.

En este momento en el que podemos sentir el intento por esconder la vida o la inminente subsunción de la vida hacía una categoría definible como capital humano, resulta imprescindible la negación frente a esta vida capturada. La entropía no puede ser la totalidad de nuestros días, existe allí afuera un pasado que ha sido estallido de nuestras fi(a)cciones futuras. En los Andes, la historia es una constante reconstitución, es un principio vivo

y se expresa en el concepto de *Quip Nayra* (Rivera Cusicanqui, 2015)[1], cuya traducción literal es "pasado-futuro", una integración de la memoria contenida en ese pasado-futuro para caminar el presente. El concepto constituye una forma de conocimiento fundamental del pensamiento y principio andino, específicamente el aymara, así como un principio de observación no lineal en sintonía con formas de pensamiento no normativas y en negación ante el imperio del pensamiento único; su pertinencia radica en ser un recordatorio inicial acerca de cómo descolonizar la lengua y el tiempo. El *Quip Nayra* representa una descolonización epistémica, sin duda, a la vez que un indicio clave de la mirada precolonial, una mirada que es capaz de interrogar o evocar el pasado para dar forma al futuro.

En este sentido, el intento de este escrito apunta a la proximidad con ese conocimiento que vibra en el pasado para visibilizar las condiciones de vida presentes, así como a la negación capaz de deconstruir la operación de montaje de la historia. Esto abriría un campo de posibilidad para el pensamiento crítico desde un conocimiento que, en palabras de Francisco Varela (2000), puede entenderse como enactivo; es decir, como una forma de conexión contextual que nos vuelve a integrar con el objeto de estudio o, más bien, que lo diluye.

A la par de estas reflexiones, se ha ido articulando un archivo visual y documental en torno a la devastación de las formas de vida en la zona central del Chile, así como en torno a las luchas

1 Concepto aymara ampliamente revisado junto a Silvia Rivera Cusicanqui en el marco del Taller Sociología de la imagen, celebrado durante enero del 2017 en el Tambo Colectivx Ch'ixi en La Paz, Bolivia.

individuales y colectivas que se oponen al modelo cultural del régimen actual. A esta investigación la nombro *Archivo Abyecto, valpop contra visual*[2].

En principio, la voluntad de generar un archivo de la abyección implica una reflexión sobre el lugar del documento en relación a las culturas visuales y, más concretamente, a los regímenes de visualidad de los nuevos paisajes culturales en el contexto de las mutaciones geopolíticas y cognitivas del capitalismo tardío. Anclado en una historia que se remonta a las primeras fases de la colonización, el *Archivo Abyecto* indaga en las actuales formas de cosificación de las mercancías en tanto narrativas del progreso, la devastación de la naturaleza y la crisis interna. Así, el archivo pone su mirada en zonas políticas situadas en los bordes de la representación, intersticios sociales que han sido expropiados o están en vías de ser expropiados por las redes de infraestructura capitalista en su fase final. Como señala Anselm Jappe en su análisis "Reforestar la imaginación":

> Ya no vivimos en un capitalismo ascendente y triunfante, sino en un capitalismo en fase de declive. Al reducirse, el capitalismo no deja más que islas en las que aún puede funcionar una reproducción normal en términos capitalistas, mientras que cada vez más regiones del mundo se ven abandonadas a su suerte: no sólo países enteros, sino también vastas zonas en el interior de los países llamados desarrollados (Jappe, 2015: 56).

2 Proyecto de investigación autónomo, realizado desde el 2016 a la fecha. Observa y propone a la región de Valparaíso como caso de estudio, con investigaciones y recopilación de imágenes y documentos en Ventanas-Puchuncaví, Quillota, Limache, Petorca y Valparaíso.

A partir de este trabajo documentativo, la investigación expandida adquiere una dimensión fundamental como experiencia artística donde se cruzan los campos de reflexión de los estudios visuales (Brea, 2005), la dimensión política de los imaginarios urbanos (Delgado, 2007) y las estrategias de negación crítica de las prácticas contemporáneas (Brea, 2008), abriendo la posibilidad de una praxis donde el arte y la cultura visual sean mapas de ruta para observar y decodificar las coordenadas del proyecto moderno. Estos elementos, además, nos permiten discutir la pertinencia de resituar el cuerpo como un espacio de ruptura con una episteme eurocéntrica[3], interrogando las condiciones de posibilidad de la "obra" artística dentro de un marco de inteligibilidad occidental.

Es preciso reconectar con la dimensión abyecta de nuestros propios archivos, observar, ante todo, los mapas usados por los conquistadores para recoger los restos enterrados en la tierra de nuestra propia existencia andina y latinoamericana. Mirar, una vez más, el lugar abyecto que nos permitirá comprender la convergencia de los múltiples dispositivos biopolíticos, tanto de las tecnologías disciplinarias sobre el cuerpo como de aquellas implicadas en la gestión y la gobernanza de la población; así como el alcance de la trama global de las redes de infraestructura estratégicamente encadenadas y su estrecha relación con el avance de este desierto humano.

3 Siguiendo la lectura foucaultiana de episteme, podemos comprender el conjunto de relaciones que, en una época determinada, articula ciertas prácticas discursivas estableciendo las condiciones históricas de posibilidad de un discurso verdadero (Foucault, 1979).

En el marco de esta investigación, desde la relación directa con los entornos y a partir de la memoria y el documento –murales, informes, fotografías, mapas, entre otros– la experiencia situada ha sido fundamental para articular el programa *Dé_tour [etnografía y derivas]* en tanto investigación expandida que se entiende cómo proceso colectivo e individual donde el cuerpo y la mirada intentan situarse más allá de la experiencia estética del paisaje.

Observando la manera en que el capitalismo ha programado un modelo y finalmente un ecosistema que organiza el territorio, los diversos escenarios de reorganización del mundo nos permiten repensar la noción de movilidad al interior del fenómeno turístico –entendiendo este como parte de una red de encadenamiento global que impulsa la homogenización a partir de la diversidad–, donde la experiencia del mundo se nutre de representaciones y apropiaciones construidas que estandarizan el flujo de la experiencia. Lo anterior termina por establecer nuevas y cada vez más específicas políticas de uso de los entornos vivos; transformando el paisaje de nuestras relaciones, prácticas, rituales e intercambios afectivos a través de pautas dirigidas desde una profunda dimensión colonialista.

El hecho de que el viaje haya sido un componente esencial de la economía, instrumento y vector determinante de la colonización y el dominio durante las primeras cruzadas nos obliga a indagar en las imágenes que han dado forma al relato histórico de aquel viaje de conquista inicial, permitiéndonos comprender hasta qué punto este se reactualiza en el presente. En este sentido, el flujo que mueve este proyecto de arte que

camina se ubica en la perspectiva de la crítica decolonial y el antidesarrollismo. A partir de la observación directa, el viaje situado ofrece la posibilidad de encarnar la experiencia del cuerpo y el tiempo en nuestras propias prácticas visuales, permitiéndonos re-pensar las capas y relaciones de poder que constituyen la morfogénesis de los modelos urbanos desde los cuáles se está reconstruyendo gran parte de la memoria social, visual y política de *Abya Yala*, así como las lógicas de poder que han sido necesarias para gobernar el territorio. Lógicas –estas últimas– que operan fragmentando, codificando y segregando las formas de vida, gestionando las fuerzas productivas o realizando lo que, en otras palabras, podríamos definir como la segmentarización y la separación de los cuerpos que importan, de los que no.

Este escrito se propone como un despliegue de experiencias en torno al arte y relato de las tres derivas realizadas entre el 2017 y el 2018 en la zona del bajo Aconcagua, específicamente, en el valle de Quillota, en los contornos de la ciudad de Valparaíso y en la zona costera de Puchuncaví-Ventanas. Después de describir esta zona dando cuenta de sus tensiones, las derivas son descritas en tres momentos: 1. La invención del paisaje; 2. Flujos, márgenes y pliegues; y 3. Sitio, memoria y lugar. El objetivo ha sido situarnos al interior de los espacios, desplazando nuestro propio habitar en ellos, indagando en la memoria y los significantes que el avance o la última avanzada del capitalismo y el neoliberalismo ha hecho emerger.

Imaginarios neoextractivistas (región de Valparaíso como caso de estudio)

En el contexto específico de la región central de Chile, podemos observar los indicios de este entrelazamiento escalar implicado en la transformación ontológica y geopolítica de la región en su totalidad. La ciudad de Valparaíso, a partir de 1982, con el auge del contenedor dio inicio a un proceso de modernización del puerto mediante el cual se construyeron explanadas, se adquirió equipamiento moderno y se cambió el sistema de operación portuaria, incorporándose finalmente el sector privado a las operaciones de movimiento de carga y descarga. Este desmantelamiento de las actividades portuarias clásicas a través de la industrialización produce no solo la devastación de un área de producción básica en la economía local y estatal, sino también el socavamiento de las bases que habían dibujado las relaciones sociales en la esfera pública durante todo el siglo XX .

Posteriormente, a partir del nombramiento de la ciudad como Patrimonio de la Humanidad en el año 2003 por la Unesco, la emergencia de una nueva economía de servicios fortalece a la ciudad turística, provocando un escenario de profundos cambios y puntos de tensión, principalmente en relación al destino de su borde costero. Esta modernización de la actividad logístico-portuaria establece una reconfiguración territorial y un nuevo ecosistema productivo asociado a su doble dimensión como capital cultural y regional. Actualmente, Valparaíso se ubica como enlace estratégico en el contacto entre el mercado liderado por China y el Mercosur, sumado a las nuevas implicancias que traerá el eje Buenos Aires-Valparaíso, según la

nueva segmentación que impone el mapa económico-gubernamental de IIRSA[4].

A partir de estas transformaciones –condensadas en las últimas décadas–, se advierte una reorganización a gran escala tanto de la ciudad como del extenso territorio interior de la región. Las sólidas tramas de enlace que propone IIRSA y que por ahora solo podemos advertir como un futuro programado (que comienza a manifestar sus primeras consecuencias como modelo), nada tienen que ver con las formas de relación intercomunal prehispánicas, altamente receptivas e integradoras, cuyo gesto expansivo conocido como reciprocidad –propio del mundo andino– implicó un orden de sociabilidad y economía (precolonial) estratégica, aplicada fundamentalmente en la reproducción y la sobrevivencia como sistema cultural. Esa antigua forma social, que implicaba dar esperando una retribución equivalente al gesto, podría ser considerada como una primera fase política de complejización del entramado logístico a través del rito. Sin embargo, su diferencia más radical es que ninguna avanzada expansionista precolonial puso en entredicho la vida como prolongación de la existencia social. Esta prexistencia de redes viales, redes afectivas y estratégicas, pero también, sobre todo, de extensas redes biológicas, permitió el florecimiento de innumerables configuraciones culturales ahistóricas.

[4] IIRSA: Iniciativa para la Integración de la Infraestructura Regional Suramericana; se trata de un nuevo proyecto geográfico para Sudamérica, que implica profundos cambios estructurales. A nivel mundial, es el proyecto más ambicioso de ordenamiento territorial nacido al alero de COSIPLAN (Consejo Suramericano de Infraestructura y Planeamiento). Visitar http://www.iirsa.org.

Esta idea toma aún más fuerza cuando se observa, por ejemplo, el espacio costero de la región de Valparaíso, perteneciente a la amplia zona del bajo Aconcagua, donde se destaca la coexistencia de múltiples escalas ecosistémicas. Valparaíso es parte de un corredor biológico conectado a los valles y cordilleras centrales y su espacialidad da cuenta de este tránsito. Un ejemplo de esto es la quebrada Cabritería, ubicada entre los cerros Barón, Rodelillo y Placeres, perteneciente a un gran bosque esclerófilo autoregulado por cientos de años y que está conectado a los valles que se acercan a la costa desde el interior. Su extensión, fragmentada por la ciudad, aún permite observar su persistencia a través de miles de ciclos climáticos, ciclos que han dado forma a vidas endémicas como la Jubea Chilensis (palma), el boldo, el quillay, el peumo y una infinita variedad de plantas y hierbas que sostienen el equilibrio de otros pequeños reductos bioculturales al interior de la ciudad (Hoffman, 1998).

Este vestigio de aquel gran bosque da cuenta de los grados de relación entre formas y tiempos de existencias disímiles, cuya distancia esta mediada en la actualidad por formas de consumo y legibilidad que han tendido hacia un funcionamiento que explota racionalmente los ecosistemas.

Así es como podemos constatar que, aunque el proceso de universalización ha dibujado la forma actual de Valparaíso, fue durante la primera ola de colonización española en Chile que la bahía se transformó en ruta de salida de las mercancías humanas y no humanas extraídas de la tierra. El lugar, que en ese entonces era nombrado por sus habitantes como Alimapu, tenía una bahía donde hoy día se encuentra la plaza Echaurren, llamada

bahía de Quintil. Su privilegiada situación topográfica le permitió durante el siglo XV tener una fuerte presencia en el proceso fundacional de las nuevas tierras conquistadas por Pedro de Valdivia para la corona española. En este proceso podemos encontrar dos momentos que funcionan como imágenes claves del emergente proceso de gobernanza local en los inicios de la colonia: uno es 1536, fecha en que se realiza la primera expedición de Juan de Saavedra a las costas del Océano Pacífico; el segundo momento es 1544, cuando Valdivia declara a Valparaíso como puerto de Santiago (Ugarte Yávar, 1910). A partir de aquí, ese antiguo mundo costero de la bioregión de Valparaíso ve alteradas sus rutas de encadenamiento entre culturas locales y comienza a forjarse una historia de mestizaje y usurpación que ha tenido como consecuencias la pérdida de saberes y la reproducción colonialista hasta el presente.

De acuerdo a entrevistas sostenidas con investigadores locales como el arqueólogo Charles Garceau, podemos intentar barajar hipótesis sobre el paisaje existente a la llegada de los españoles. La amplía bahía oceánica estaba poblada en diferentes puntos por changos, pequeños grupos de indígenas pescadores y nómadas que ocupaban los valles y la costa y que dependían de Tanjalonco, señor de los indios de Quillota y del curso inferior del río Aconcagua –alrededor de este río habitaron culturas preincaicas que alcanzaron una considerable densidad de población desde hace por lo menos 2000 años. Los changos fluctuaban entre las costas y los valles centrales y, mucho antes, alrededor del 800 AC y el 200 AC, lo hicieron las primeras comunidades alfareras Bato y Llolleo, que habitaron el curso inferior y superior del río Aconcagua. Este curso llamado del

Conconcagua o Aconcagua es el punto de anclaje de ocupaciones culturales diversas y sucesivas que germinaron a los alrededores de la ruta fluvial que atraviesa de este a oeste la región de Valparaíso.

La cultura Bato estuvo presente en toda la zona costera desde la desembocadura del río Petorca hasta al río Maipo y por el Valle Central hasta el río Cachapoal, caracterizándose por su movilidad entre los valles centrales y las costas de Con-Con, que es donde desemboca el río. La relación con el entorno estaba, al parecer, profundamente unida a este principio de movilidad o condición nómada del cuerpo y la habilidad para interrelacionarse con otras formas de vida, intercambiando recursos marinos y agrícolas o a través de influencias estéticas y prácticas culturales, principalmente con pueblos nortinos, pero también con comunidades mapuches.

Ya a fines del siglo XV, los habitantes de los alrededores del Aconcagua hasta la costa estaban profundamente influenciados por el Imperio Inca, que, en su expansión, estableció en el valle de Quillota el centro administrativo de la *wamani* ("provincia") de Chile. El valle fue dividido en dos sectores: el alto u oriental, llamado "Aconcagua" y gobernado por Michimalonco, y el bajo u occidental, denominado "Chile" y señoreado por Tanjalonco; estableciendo mitimaes en varios puntos de la zona. Así, los habitantes fueron adquiriendo modos de vida semisedentarios y decantó en su forma lo que se denomina actualmente como cultura Aconcagua (900 DC a 1540 DC): cultura fundamentalmente agroalfarera cuyos asentamientos costeros, aunque menos conocidos, se ubicaban de preferencia en las

terrazas litorales, a cierta distancia de las playas y más próximos a las desembocaduras de ríos o esteros.

Quillota se había convertido, hasta 1536, en el centro administrativo de la provincia incaica comprendida entre los ríos Choapa y Maipo. De acuerdo con la cartografía actualmente conocida, este gran territorio central conecta naturalmente el norte y el sur de Chile, no solo a través de ríos y cordones montañosos, sino desde influencias culturales y estéticas que afloraron como resultado de esta primera ola de dominación por parte del Imperio Inca en Chili, a finales del siglo XV.

Durante esta gran ocupación incaica del territorio centro y sur de Abya Yala, la cultura Aconcagua fue el epicentro social y económico del Collasuyu, mayor y más austral de los *suyos* del Imperio incaico o Tahuantinsuyo. Este punto nodal fue sostenido en gran medida por esa forma política de conquista que los incas llamaban *mitimaes* o *mitmaq*, con etnias quichuas, aymaras, diaguitas, entre otras y a través de la designación de *yanaq-kuna* o yanaconas asignados para prestar servicios y oficios en otros territorios, como parte de la organización del Tawantinsuyu. Los *mitmaq* o Mitimaes fueron grupos más o menos numerosos enviados, junto con sus familias y sus propios jefes étnicos subalternos de sus lugares de origen, a otras regiones para cumplir tareas o misiones específicas (Rostworowski, 1988: 244)

Los límites del *wamani* de Chile, cuyo centro político se encontraba específicamente en el valle del Aconcagua, se extendían desde el valle del Choapa por el norte hasta el Maipo

o el Maule por el sur. La ruta por donde se extendieron los incas partía de la zona cordillerana de Petorca al norte de la región, conectando la zona central con el Cuzco a través del camino del inca o Qhápaq Ñam, que bajaba hasta los valles centrales desde Alicahue, pasando por el punto nodal de Quillota en dirección al río Marga-Marga. Esta ruta que parte en la zona aurífera de Petorca representa hoy un punto crítico del avance del desierto hacía el territorio central de Chile y ha sido declarada zona de escasez hídrica por el MOP (Ministerio de Obras Públicas). Este punto nos permite comprender y observar el escenario distópico que se levanta a partir de la reconversión estandarizada de las formas de vida territoriales hacia estructuras propias de ciudades genéricas funcionales al capitalismo, las que, en la actualidad, viven con mayor intensidad procesos de devastación a partir de modelos extractivistas. Es el caso de la zona Puchuncaví-Ventanas en la costa de la región de Valparaíso, uno de cuyos conflictos emblemáticos y de larga data es el originado hace cinco décadas por la instalación del Complejo Industrial Ventanas. Una primera termoeléctrica propiedad de la entonces empresa estatal Chilectra se instala en 1958 y, ya en 1964, comienza a funcionar en Ventanas la primera fundición y refinería de cobre de la ENAMI (Empresa Nacional de Minería). Precisamente en las comunas de Puchuncaví y Quintero en la actualidad se cuentan alrededor de 19 empresas altamente contaminantes. A solo 20 minutos de Ventanas encontramos la Refinería de Petróleo de Concón, hoy Refinería Aconcagua, puesta en marcha en 1954.

Este largo período de industrialización propio del siglo XX, con una serie de contaminaciones masivas y derrames de petróleo en

la costa, ha sido la razón por la cual se ha dado impulso a una serie de movilizaciones y formas de organización política en defensa de la tierra y contra la devastación. Según Ana María Vásquez Duplat, "el extractivismo es un modelo de ocupación territorial que busca desplazar otras economías al competir por la utilización de agua, energía y otros recursos, lo que genera dinámicas territoriales excluyentes y la emergencia de nuevos lenguajes de valoración del territorio" (2015: 3-4). Estos nuevos lenguajes de valoración han rearticulado los modos de vida y la subjetividad territorial de quienes habitan la bahía, que señalan como "zona de sacrificio" y fue declarada en 1993 por el Ministerio de Agricultura, mediante Decreto Supremo N° 346/93, zona saturada de contaminación.

Otros conflictos de larga data se ubican hacía el norte de la región, en la provincia de Petorca, a raíz de la crisis hídrica agravada por la usurpación y la intervención de ríos y napas subterráneas para el monocultivo de paltas y cítricos, negocio vertebral de algunas familias y empresas instaladas en los valles transversales del alto Aconcagua. En la zona de Quillota y el sector interior de Limache, principalmente, se ve hoy amenazada la biodiversidad del entorno; específicamente la del sector Los Laureles, con la anunciada instalación de la termoeléctrica Los Rulos, propiedad de la empresa israelí IC Power (Cerro El Plomo S.A., 2019).

No es difícil constatar que la apariencia neutral del discurso progresista de los actuales Estados-nación esconde el sesgo ideológico del modelo global de extracción y agotamiento de los sistemas vivos. Estando altamente debilitadas las organizaciones,

resulta evidente la falta de perspectivas o fugas frente al discurso de desarrollo y la promesa de trabajo. Precisamente, esta moneda de cambio es la que ha puesto en la encrucijada vital a las comunidades hasta ahora. El Plan IIRSA-Cosiplan o el proyecto del Terminal 2 del puerto de Valparaíso son solo formas contemporáneas de una expansión territorial: ya sea desde la compleja gestión del espacio urbano, bajo la lógica de una colonización permanente, o desde la dimensión industrial más clásica.

Tránsitos, derivas y prácticas artísticas

El espacio y el tiempo, categorías esenciales de la existencia humana, mantienen una relación dinámica con la experiencia, de la cual son inseparables. Ni el espacio ni el tiempo son fenómenos posibles de comprender sin el punto clave de la encarnación (Varela, Thompson y Rosch, 1999: 2), es decir, sin una relación situada y en relación activa con el presente donde espacio y tiempo suponen el subtexto a la experiencia del movimiento, condición fundamental de los procesos en los que la vida se abre paso.

Sin duda, son los desplazamientos, los tránsitos y la movilidad como procesos de intercambio de conocimiento encarnado los que, en relación a un conjunto de fenómenos –migraciones, flujos de capitales sociales, culturales y de mercancías, pero también movimiento de mitos, discursos y sistemas de valor–, dan forma a un complejo entramado de datos y procesos informativos que han contribuido a la acumulación en el

sistema mundo. Esta logística adquiere en la actualidad una dimensión en la que el mismo fenómeno político y cultural del viaje deviene transferencia de segmentos productivos, es decir, individualizadas formas de valor fluctuantes entre un lugar y otro; reificación de las relaciones que ha tenido en el capitalismo global su momento de máxima expansión, transformando profundamente la percepción del mundo según la perspectiva y el lugar material en los que nos situemos.

Podemos afirmar que, en principio, la modernidad colonial tuvo como objeto de dominio el viaje y la conquista a través de la exploración. Desde ese primer orden discursivo, las imágenes construidas socialmente por Occidente –desde la invasión de Abya Yala hasta las nuevas formas del colonialismo en su contexto neoliberal– resultan fundamentales no solo para leer el pasado, sino para entender la historia del capitalismo en todo su presente. La concepción del paisaje y la invención de una nación a partir de la observación de intención científica y artística realizada por exploradores como Claudio Gay, Amado Pissis, María Graham y Charles Darwin dieron origen a los primeros mapas, así como a las diversas representaciones y recreaciones del paisaje realizadas durante el siglo XIX. Digamos que las genealogías construidas para dotar de "identidad" al continente han sido claves en la separación o el distanciamiento con el saber de las antiguas culturas preincaicas y precoloniales. Se conformó así un sistema de pensamiento único que, a partir de imaginarios de paisaje, naturaleza, territorio o patria, no solo ha escrito o mapeado las formas de gobernanza, sino también la episteme del sujeto histórico que habita el presente.

La deriva, si bien lúdica, es una técnica que permite reconocer la manera en que los diversos ambientes presentes en el tejido de una comunidad o ecosistema van estableciendo modos de relación desde un *nosotras con* todas las formas de vida: es decir una exploración consciente del paisaje biopolítico, pero también una deriva interna.

Las derivas psico-geográficas como herramientas exploratorias han sido utilizadas por los situacionistas para desarrollar su crítica y entender cómo las comunidades o territorios de vida no existen solo en sus delimitaciones físicas. Esta técnica nos permite conectar con narrativas que se nutren de los intersticios, zonas donde nos volvemos a encontrar para interrogar nuestra idea de cultura y dilucidar los elementos que intervienen, modifican o alteran nuestros tránsitos cotidianos. Al ser capaces de reconocer los intersticios de la psico-etno-grafía, encontramos una herramienta para cartografiar las capas que subyacen invisibles a la mirada histórica, revelando una trama genealógica que tensiona las relaciones imbricadas en un territorio determinado.

Precisamente, la pregunta que recorre esta investigación desde el arte es acerca de las herramientas y los usos que hemos de darles, ante la necesidad de escribir y caminar la historia desde la experiencia directa, como única posibilidad de desmontaje.

Repensar nociones como territorio, paisaje y naturaleza en los entornos contemporáneos ha sido una estrategia aplicada como recurso estético y político en diferentes momentos de la historia, al menos desde que se vuelve a reconocer la influencia de las

transformaciones urbanas y la gestión del medio ambiente como dispositivo ideológico capaz de contener el discurso que dibuja las fronteras cognitivas en la actualidad.

Es durante los primeros años de la década de 1920 que la corriente artística dadaísta experimenta con sus “visitas-excursiones” a los lugares más banales de París. La Internacional Letrista y la Internacional Situacionista aparecen a finales de los 1950 y, durante los 1960, su integrante Guy Debord propone la teoría de la deriva, la psicogeografía y el *détournement*, que pueden entenderse como tácticas de intervención cultural o comportamientos experimentales al interior de la sociedad urbana (International Situacionista, 1999). Asimismo, en una variación de la propuesta situacionista, a mediados de los 1990, el grupo Stalker crea lo que denominaron transurbancias.

Estos, solo por nombrar algunos, son los principales referentes que permiten reconocer y dibujar una trayectoria teórica y práctica del andar como una herramienta estética y también política que las primeras vanguardias utilizaron como recursos (políticos y estéticos) para accionar, conocer y actualizar el conocimiento crítico; referentes que nos estimulan a reconocer, a través del andar, aquellas zonas de conflicto, tensión y encuentro que nos encarnan, mientras recorremos y habitamos las líneas imaginarias de la geografía psicológica de los territorios y sus relieves emocionales.

Caminata explorativa hacia el interior))><((

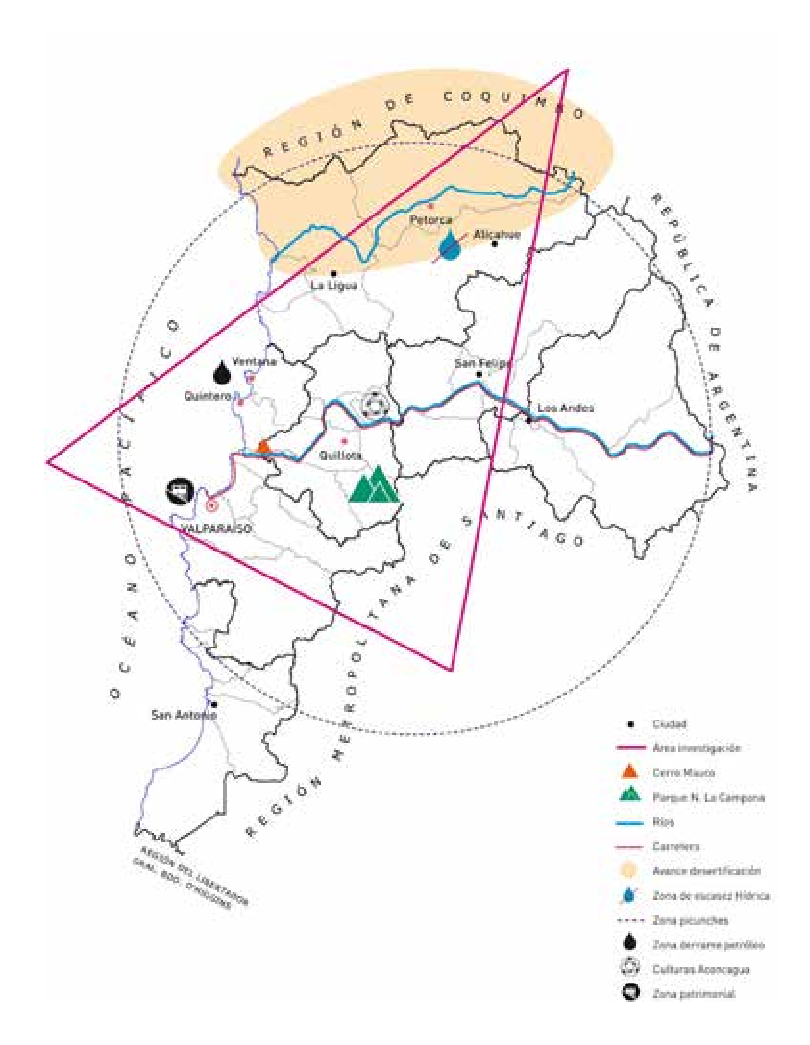


Figura 1. Mapa zonas de conflicto extractivista. Primera visualización de rutas del proyecto Dé-Tour.

Dé_Tour [etnografía y derivas]. Exploraciones realizadas durante el año 2017-2018, región de Valparaíso

La invención del paisaje. Caminata y deriva junto a César Valencia, Agatha y Fiore

> Este valle de Aconcagua es mejor y mas abundoso que todos los pasados. Tiene tres leguas de ancho por las más partes, y por otras, menos. Tiene de la syerra al mar XX leguas. Tiene ovejas y mucho mayz y algarrobales. Corre por este valle vn rrio cavdaloso. Tienen sacado los naturales XX y dos açequias grandes para rregar todas las tierras que cultiuan y sienbran. Tiene pocos yndios que no pasan de mil y quinientos. Solia aver mucha jente.
>
> *Gerónimo de Vivar. Crónica y relación copiosa y verdadera de los Reinos de Chile* (1558)

El río Aconcagua resulta ser mucho más que un flujo transandino que atraviesa la tierra desde las alturas de los Andes hasta llegar a la costa. Desde la visión arcaica, el río es una extensión viviente de la fuente primordial de la que somos parte; un flujo de historia infinita, diría Eliseo Reclus. El agua del río, con su particular energía en movimiento, parece ser una onda entrelazada al devenir humano cuyo destino final es el mismo. Estamos en resonancia permanente con el fluido vital, nuestra relación no es solo en términos de recursos, tal como lo entiende

hoy la pulsión extractivista en su lógica productiva, y cualquier bloqueo a esta relación continua terminará por romper el tejido que sostiene nuestra existencia.

Hoy hablamos del avance del desierto, de la sequía, de la desertificación que amenaza la tierra norte de la región. La misma zona cordillerana de Petorca por donde pasó el Camino del Inca hasta los valles centrales, bajando desde Alicahue, y que sirvió de ruta a los colonizadores españoles es hoy una zona devastada y en resistencia permanente frente a la amenaza genocida de los especuladores del agua. Esta devastación, si bien tiene razones constitutivas como la ley de privatización de las aguas contenida en la constitución del 1980, es el resultado de una ruptura sistémica de las relaciones cooperativas y organizativas de la vida propia de las comunidades agroalfareras que habitaron la zona. Esta ruptura responde, finalmente, a un modelo de cultura patriarcal que ha terminado por fragmentar las relaciones, volviéndolas funcionales a los intereses centrales del orden de dominación. En este sentido, la misma lógica que rige el desarrollo del capitalismo a escala local conforma el carácter estructural de la violencia patriarcal en pequeñas zonas rurales o provincias aledañas a la urbe donde la política sexual es regulada por una serie de códigos y prácticas conservadoras que, en su extremo más radical, han llegado a significar una verdadera caza de brujas para las disidencias.

El crimen de lesbodio de Nicole Saavedra, ocurrido en Limache el 2016, su secuestro, su tortura y su silenciamiento se inscriben dentro de un mismo orden de pensamiento único que encarna un archivo de barbarie y domesticación de siglos. Un tiempo

que aniquila la diferencia y opera como matriz ideológica que se extiende con la complicidad impune de las redes de control totalizante, cuyo poder consiste en invisibilizar los indicios de la violencia sobre el cuerpo a través de la "invención" de un margen que nos separa del imperio heteronormado. Ese mismo discurso articula las imágenes que resumen la vida y separa los cuerpos que importan de los que no. Se diría que la docilidad con la que se acepta la desaparición del cuerpo es la dictadura que persiste como totalidad parcial y sustancia política de la civilización, en la medida en que el odio es la expresión de la estructura patriarcal que la sostiene.

En la primera deriva psicogeográfica hacia los valles interiores de la región, viajamos hasta Quillota, capital provincial, junto a César Valencia Donoso, activista y performer, con el objetivo de observar y analizar la manera en que las ciudades contemporáneas levantan una urbanización estratégica a partir de la progresiva aniquilación de los entornos y rutas biológicas. A partir del recorrido por esta ciudad, que aún mantiene características coloniales, pudimos iniciar una primera observación situada del modelo de emplazamiento urbano, así como su transformación desde la horizontal a la vertical, lo que implica una serie de estrategias (bío)políticas de ordenamiento espacial (la plaza, el río, el cementerio, etc.). Además, recorrimos algunos sectores relacionados con antiguos asentamientos o lugares de enterramiento indígenas de Quillota, como el sector Sargento Aldea, Aspillaga, donde se encuentra la Feria y Centro Cultural Leopoldo Silva. Tomamos como referencia el río Aconcagua, la nueva planificación urbana y su relación con asentamientos como los de la cultura Bato, Llolleo, Aconcagua.



Figura 2. Vistas del Sector Puente Boco, Río Aconcagua, noviembre de 2017. En su ribera se concentran las poblaciones Aconcagua Sur y Aconcagua Norte. Cruzando el río desde Quillota encontramos la bifurcación hacía el sector Rautén y Boco. El sector es abundante en transas de pasta base o churri, verde y paraguayo. Además, los domingos la ciudad se vuelva hacía la feria de cachureos, ropa, verduras y nuevas tecnologías. Observamos la débil presencia del agua y el encuentro con los sauces.



Figura 3. Sector Avenida Valparaíso, camino al puente Boco y el Hospital de Quillota. Sobre este muro se ha reivindicado la Memoria de Nicole Saavedra Bahamondes, lesbiana secuestrada y asesinada por la dictadura heteropatriarcal. Nicole vivía en El Melón, comuna de Los Nogales (Chile), era lesbiana y lo visibilizaba en su vida cotidiana. Fue vista por última vez el sábado 18 de junio de 2016. El asesino, Víctor Pulgar, fue detenido el 16 de octubre de 2019. El 6 de enero de 2020 fue formalizado por los delitos de secuestro, hurto simple y violación con homicidio de Nicole Saavedra y la investigación está en curso.

Flujos, márgenes y pliegues. La ruina, la cadena y la joya: una visita por los paisajes trans-escalares de las cadenas logísticas de Valparaíso

El giro que las economías de América Latina han dado hacia China –con el "Consenso de los Commodities" en el centro de las operaciones (Svampa, 2012)– ha situado a Valparaíso como un punto de contacto entre el mercado liderado por la potencia asiática y el Mercosur, señalando a la ciudad como uno de los puntos estratégicos en la nueva segmentación que impone el mapa económico-gubernamental de IIRSA sobre Abya Yala.

El taller realizado en el espacio de arte Mutua en diciembre del 2017, coordinado por el investigador Alejandro Donaire y la artista e investigadora Jocelyn Muñoz, buscaba entregar herramientas conceptuales y metodológicas que permitieran a individuxs y grupos de investigación autónoma entender el impacto del acondicionamiento de los territorios en la composición de los escenarios sociales por venir. Para esto, se puso el foco en entender la composición ecológica del sistema portuario en Valparaíso, de manera de desenredar la trama de actores, tecnologías e infraestructuras que dan forma a este *cluster* logístico. Esta mirada eco-lógica pretendía comprender cómo se constituyen las escalas y dinámicas de interacción involucradas en los circuitos de mercancías, las tensiones y *mismatches* que se producen, y cómo las operaciones logísticas incorporan la contingencia como motor de dinamización y autorregulación.

En esta ruta nos acercamos a los contornos de la ZEAL (Zona de Extensión de Apoyo Logístico), iniciativa portuaria de infraestructura destinada a carga de mercancías. ZEAL se encuentra a 11 kilómetros del puerto de Valparaíso, en lo alto de la ciudad, y tiene una extensión total de 45 hectáreas.



Figura 4. Taller teórico "Flujos, márgenes y pliegues. La ruina, la cadena y la joya", realizado en Mutua en diciembre del 2017.



Figura 5. Deriva Taller "Flujos, márgenes y pliegues. La ruina, la cadena y la joya: una visita por los paisajes trans-escalares de las cadenas logísticas de Valparaíso". Sector ZEAL, diciembre de 2017.

Sitio, Memoria y Lugar. Escritos en relación a la acción del artista Danny Reveco *Sin tierra, sin agua, sin cielo*

La costa del Pacífico es una estrecha franja litoral flanqueada al este por la Cordillera de la Costa y al norte por el desierto más absoluto. Allí, bañada por la fría corriente marina de Humboldt el clima no permite la formación de nubes altas productoras de lluvias, pero toda la humedad que se crea progresivamente por las brisas marítimas se estaciona a lo largo de la escarpada cordillera costera, creando un fenómeno climático característico de este litoral que se conoce como "camanchaca", una neblina muy densa que posibilita la presencia de ecosistemas costeros muy ricos y de gran biodiversidad. Se dice que lxs changos, antiguas formas de vida humana asentadas en la costa norte del océano Pacífico, habitaron ese litoral desértico desde Perú a Atacama y fueron señalados, por esa especial y específica textura en la que habitaban, como camanchacos o camanchangos. Fue desde esa niebla que bajaron en pequeños grupos hasta alcanzar la zona del Aconcagua y la costa de Valparaíso.

A la llegada de los españoles, en 1536, un grupo de changos habitaba en la costa central de Valparaíso. Más al norte, en la zona conocida hoy como Papudo, los colonizadores conocieron a Carande (cara grande), jefe de la tribu. En esa pequeña bahía, habían establecido un pequeño reducto de vida que se vio diezmado en medio de la crisis social que implicó la barbarie colonial[5].

[5] Aunque sin lugar a dudas el quiebre social más sustancial al que se vieron enfrentados los grupos litorales en su historia fue su integración al sistema capitalista colonial a partir del siglo XVI, transformándose en una masa laboral primeramente encomendada y posteriormente asalariada, enajenando por primera vez su condición en pos de un sujeto ajeno al

Con la invasión española, se cancelan más de diez mil años de relación con el mar, todo un largo proceso de acumulación de saberes, experiencias y técnicas; un arte vivo que se vio confrontado con la inmensa marea de la Historia y el progreso. En esta ruptura de las relaciones se ha terminado por definir un sujeto total o, más específicamente, un discurso total que se contrapone al tiempo mítico y no lineal de las antiguas organizaciones humanas. Este quiebre, que desde distintas esferas se recrea aún en el presente, a modo de retorno, es la producción de sentido que, sujeta a la crisis permanente de la lógica colonial sobre los cuerpos, se revitaliza o reactualiza en el dominio soberano sobre espacios de vida no humanas como el mar.

Junto al artista Danny Reveco, quien elabora y proyecta la acción *Sin tierra, sin agua, sin cielo*, nos planteamos dos derivas junto a colaboradorxs y observadorxs : la primera de ellas se llevó a cabo en playa Ventanas durante el mes de febrero del 2018, en colaboración con Gustavo Pulgar; la segunda, durante julio de 2018 en playa Boca, sector de Con-Con, donde desemboca el río Aconcagua. La propuesta nos empujaba a pensar, por ejemplo, qué historia subterránea reúne la trayectoria de lxs navegantes nómadas del sur del mundo, aquellxs que habitaron el bosque infinito del océano, con la experiencia actual de alguien que les imagina y reconstruye una mirada sobre sus huellas. Recrear o reinterpretar en el caso particular del trabajo de Danny Reveco es hacerse cargo de las relaciones de tiempo que nos habitan. Construir nuevamente las naves y mirar la mar.

grupo y produciendo un giro sustancial en la naturaleza de las relaciones entre los individuos de la sociedad.



Figura 6. Afiche de la intervención de la desembocadura del río Aconcagua, por Danny Reveco y programa *Dé_Tour [etnografía y derivas]*.



Figura 7. Sector playa Ventanas, acción *sin tierra, sin agua, sin cielo*, de Danny Reveco, febrero de 2018.



Figura 8. Programa de investigación expandida *Dé_Tour [etnografía y derivas]*, playa Boca de Con-Con, julio de 2018.



Figura 9. Vista desde playa Boca, Con-Con, del río Aconcagua y al fondo, la ENAP Refinería Aconcagua, julio de 2018.

Referencias

BREA, J. L. (2005). *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal.

BREA, J. L. (2008). *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en las sociedades del capitalismo cultural*. Murcia: CENDEAC.

CERRO EL PLOMO S.A. (2019). *Central Los Rulos* [sitio web]. Recuperado de https://centrallosrulos.cl/.

DELGADO, M. (2007). *Sociedades movedizas: pasos hacia una antropología de las calles*. Barcelona: Anagrama.

FOUCAULT, M. (1979). *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI.

HOFFMAN, A. (1998). *Flora silvestre de Chile, Zona Central*, Santiago: Fundación Claudio Gay.

INTERNACIONAL SITUACIONISTA (1999). *La realización del arte. Internationale situationniste # 1-6 más Informe sobre la construcción de situaciones*. Madrid: Literatura Gris.

JAPPE, A. (2015). Reforestar la imaginación. En JAPPE, A.; MAISO, J.; ROJO, J.-M. *Criticar el valor, superar el capitalismo*. Madrid: Enclave de Libros. 45-72.

RIVERA CUSICANQUI, S. (2015). *Sociología de la Imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina.* Buenos Aires: Tinta Limón.

ROSTWOROWSKI, M. (2008). *Historia del Tahuantinsuyu*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

SVAMPA, M. (2012). Consenso de los commodities, giro ecoterritorial y pensamiento crítico en América Latina. *OSAL Observatorio Social de América Latina*, XIII (32), 15-38.

UGARTE YÁVAR, J. de D. (1910). *Valparaíso 1536-1910: recopilación histórica, comercial y social*. Valparaíso: Impr. Minerva. Recuperado de http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-8038.html.

VARELA, F. (2000). *El fenómeno de la vida*. Santiago: Dolmen.

VARELA, F., THOMPSON, E; ROSCH, E. (1999). *De cuerpo presente. Las Ciencias cognitivas y la experiencia humana*. Barcelona: Gedisa.

VÁSQUEZ DUPLAT, A. M. (2017). Urbanismo feminista: perspectiva clave contra el extractivismo urbano. *Actas del II Congreso Latinoamericano de Teoría Social y Teoría Política "Horizontes y dilemas del pensamiento contemporáneo en el sur global"* [en línea]. Buenos Aires: UBA. Recuperado de http://diferencias.com.ar/congreso/ICLTS2015/PONENCIAS_2017/Mesa_40/00056_24_IICLTS_MT40_VásquezDuplat_AnaMaría.pdf.

Sobre les autores

Ariadna Alsina Tarrés (Figueres, 1980) es Doctoranda en Estética, Ciencias y Tecnología de las Artes en la Universidad de París 8 bajo la dirección de Makis Solomos y Alain Bonardi, Máster en Composición de Música Mixta de la Alta Escuela de Música de Ginebra con estudios previos de Composición en el Instituto de Investigación y Coordinación Acústica/Música de París, Sonóloga de la Escuela Superior de Música de Cataluña y violinista del Conservatorio Superior Liceo de Barcelona. Entre sus maestros de composición se cuentan Luis Naón, José Manuel López López, Horacio Vaggione, Christine Groult, Martin Matalon, Héctor Parra y Michael Jarrell. En sus trabajos se interesa por la maleabilidad del material, el objeto y el timbre sonoro frecuentemente dentro de interdisciplinariedad artística y su tesis doctoral versa sobre la escritura del tiempo en música mixta. Es autora, entre otras, de *Dis-Till-Action* (electroacústica), editada por el sello Studio Forum y ganadora de una mención especial del premio Russolo (2015), y de *L'air cassé de la carapace* (acordeón y electrónica) estrenada en el Centro Pompidou (2016). Su publicación más reciente es "Systèmes interactifs pour une rencontre entre musique électroacoustique et danse; considérations sur l'écriture du temps" (en Roberto Barbanti et al., ed. *Transition des arts, transitions esthétiques.* París: L'Harmattan, 2017).

Web soundcloud.com/ariadnaalsina
Correo-e ariadnaalsina@gmail.com

Rossana Bastías Castillo (Valparaíso, 1962) es Doctora en Diseño por la Universidad Politécnica de Valencia, Máster en Gestión de la Comunicación de las Organizaciones por la Universidad de Barcelona y Diseñadora con mención en Gráfica por la Universidad de Valparaíso. Ha cursado diplomas en Diseño y Producción de Multimedios, en Comunicación Corporativa y en Gestión de la Innovación para la Competitividad. Es profesora titular de la Escuela de Diseño, investigadora del Centro de Investigaciones Artísticas y representante de la Facultad de Arquitectura ante el Consejo de Investigación de la Universidad de Valparaíso. Sus líneas de investigación incluyen la interdisciplina entre diseño y poesía y los modelos para la integración y la gestión del diseño en la empresa. Sus publicaciones más recientes son "La gestión del diseño en la empresa: el caso de la micro, pequeña y mediana empresa manufacturera de la región de Valparaíso (Chile)" (*Kepes* 11, 2015) y "El Diseño en la gestión de la comunicación y de la identidad de la empresa. El caso de la Región de Valparaíso-Chile" (*Kepes* 15, 2017).
Correo-e rossana.bastías@uv.cl

Carolina Benavente Morales (Santiago de Chile, 1971) es Doctora en Estudios Americanos con mención en Pensamiento y Cultura por la Universidad de Santiago de Chile y Licenciada en Historia y en Ciencia Política por la Universidad Católica de Chile. Entre los años 2014 y 2018 trabajó en Facultad de Arquitectura de la Universidad de Valparaíso, ejerciendo como profesora titular, investigadora del Centro de Investigaciones Artísticas, editora en jefe de *Panambí. Revista de investigaciones artísticas* e integrante del claustro del Doctorado en Estudios

Interdisciplinarios sobre Pensamiento, Cultura y Sociedad. Sus líneas de investigación son el arte, la literatura y la cultura de América Latina y el Caribe, las culturas urbanas, populares, criollas y pop, el pensamiento caribeño y contemporáneo y la inter/transdisciplina. Fue investigadora responsable del proyecto Fondecyt Regular 1151112 año 2015 tres años "Mujer y espectáculo en América Latina: Carmen Miranda, Yma Súmac y Eva Perón". Es organizadora, con Ana Pizarro, de *África/América: literatura y colonialidad* (Santiago: FCE, 2014) y autora de *Escena Menor. Prácticas artístico-culturales en Chile, 1990-2015* (Santiago: Cuarto Propio, 2018), escrito el año 2015 gracias a la Beca de Creación Literaria categoría Ensayo 55476 del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
Web www.therealcarolin.cl
Correo-e cbenavem@gmail.com

Gustavo Celedón Bórquez (Viña del Mar, 1977) es Doctor en Filosofía por la Universidad de París 8 Vincennes-Saint-Denis y Licenciado en Filosofía por la Universidad Católica de Valparaíso. Es profesor titular de la Escuela de Cine, director del Centro de Investigaciones Artísticas e integrante de los claustros del Magíster en Filosofía y del Doctorado en Estudios Interdisciplinarios sobre Pensamiento, Cultura y Sociedad de la Universidad de Valparaíso. Representa en América latina al Colegio Internacional de Filosofía y dirige la *Revista Latinoamericana* de la misma institución. Sus líneas de investigación son las relaciones entre estética y política, la política y la filosofía del sonido y la imagen y el estudio de manifestaciones cinematográficas en Latinoamérica. Ha publicado como coautor, con Edgar Doll, Alina Donoso, Javiera

Carvallo, *Archivos documentales de Fernando Balmaceda y Armando Parot* (Valparaíso: UV, 2017) y, con María José Lallart, *D'un silence à un autre* (París: L'Harmattan, 2016). Sus libros de autoría individual son *Philosophie et expérimentation sonore* (París: L'Harmattan, 2015) y *Sonido y acontecimiento* (Santiago: Metales Pesados, 2016). Actualmente dirige el proyecto Fondecyt Regular 1190781 año 2019, que versa sobre ensayo cinematográfico en Latinoamérica.
Correo-e gustavo.celedon@uv.cl

Verónica Francés Tortosa (Alicante, 1986) es Doctora (c) en Estudios Interdisciplinarios sobre Pensamiento, Cultura y Sociedad de la Universidad de Valparaíso en cotutela con la Universidad de Alicante, Máster en Formación del Profesorado por la Universidad Miguel Hernández, Arquitecta por la Universidad de Alicante y Pianista Profesional por el Conservatorio de Alicante. Actualmente es docente de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Nacional Andrés Bello, colaboradora de la Clínica Territorial de la Universidad Central y becaria Conicyt con el proyecto de Doctorado nacional 21171846 año 2017, guiado por Gustavo Celedón. Sus trabajos inciden en la laboratorización y el archivo de modos de habitar buscando un acercamiento al arte y, en particular, a la arquitectura, desde su potencial político y creativo para responder a emergencias del presente. Ha recibido numerosos reconocimientos por sus trabajos y publicaciones, destacando la selección para el pabellón de España en la Bienal de Arquitectura de Venecia con *A/a*: (*a la atención de) Diarios, cartas, grafías* (2018), la beca-contrato de la red internacional de investigación *Contested Cities*, financiada por la Comisión

Europea, con *Chile recupera (…Chile). Vivienda y ciudad* (2015) y el premio Archiprix International y Archiprix Spain con *Diario de una arquitecta* (2015).

Web veronicafrances.es
Correo-e vefrances@gmail.com

Álvaro Huirimilla Thiznau (Valparaíso, 1975) es Magíster en Pedagogía Universitaria por la Universidad de Playa Ancha, Diseñador con mención en Gráfica por la Universidad de Valparaíso y Diplomado en Responsabilidad Social Universitaria por la Universidad de Concepción. Es Profesor adjunto de la Escuela de Diseño de Facultad de Arquitectura de la Universidad de Valparaíso, donde ha ejercido los cargos de secretario académico, coordinador académico y miembro de la Comisión de Acreditación y del Comité de Autoevaluación. Sus investigaciones refieren a la innovación, la propiedad industrial y las tecnologías de información aplicadas al diseño. Dirigió el proyecto DIUV-ART 04-2012 "Allan Browne, de la ilustración al diseño, anotaciones visuales del aporte de su obra al desarrollo del diseño gráfico en Chile", de la Dirección de Investigación de la Universidad de Valparaíso. Su más reciente publicación, con Guido Olivares, es "Playa Ancha a la vista, un registro fotográfico compartido" (*Revista Estudios Hemisféricos y Polares* 9.3, 2018).

Correo-e alvaro.huirimilla@uv.cl

Metaverba / Jocelyn Muñoz Báez (Valle del Aconcagua, 1980) es Magíster en Estudios de Cultura Visual por la Universidad de Barcelona y Licenciada en Artes por la Universidad de Playa Ancha. Fue cogestora en Valparaíso de ESPACIO-G Cooperativa de Arte y del proyecto de etnografía alimentaria y cooperativa La Lechuga. Actualmente, en la misma ciudad, gestiona el espacio MUTUA y el Complejo de Investigación Aconcagua (CIA). Sus investigaciones transdisciplinarias versan sobre el arte, la pedagogía crítica, la gestión autónoma y las culturas visuales latinoamericanas. Entre sus producciones destacan *Dé_Tour [etnografía y derivas]* y las exposiciones *Archivo Abyecto*, expuesta en el Centro de Documentación de las Artes Visuales del Centro Cultural Palacio de La Moneda (CEDOC, 2016) y en el MAC Quinta Normal (2015) y *Videografías de una nación, políticas de representación visual décadas del 80 y 90*, expuesta en el CEDOC (2011) y en el II Encuentro Nacional de Nuevos Medios (2013). Es coeditora de *Del mapa a la casa / experiencias de autodeterminación en el territorio del arte* (Valparaíso: CED, 2016) y autora de "Demoliendo el muro. Cultura televisiva / regímenes televisuales de los años ochenta en Chile" (en CEDOC. *Ensayos sobre Artes Visuales, IV*. Santiago: LOM, 2015).

Web www.metarchivo.cl
Correo-e metaverba@gmail.com

Marcelo Raffo Tironi (Santiago de Chile, 1987) es Doctor en Filosofía mención Estética y Teoría del Arte por la Universidad de Chile y Licenciado en Cine por la Universidad de Valparaíso. Fue becario Conicyt con el proyecto de Doctorado Nacional 21130946 año 2013, guiado por Sergio Rojas. Es profesor auxiliar de la Escuela de Cine e investigador asociado del Centro de Investigaciones Artísticas de la Universidad de Valparaíso. En sus investigaciones aborda el fenómeno de lo digital y su relación con el sujeto, el habitar y la cotidianidad. Entre sus actividades como cineasta destacan la composición musical de *Lucidez cero*, documental de Ignacio Ruiz y Luis Ortega (2009), y la producción de *Población Márquez: Nostalgias del cotidiano*, documental de Rodrigo Cepeda (2018). Su último cortometraje, *Una lámpara y un bolero*, está próximo a estrenarse. Actualmente está montando su primer largometraje como realizador, un documental sobre comunidades colla de Atacama. Sus publicaciones más recientes son "Cine-pigmentos o el retorno de las imágenes" (en Adolfo Vera y Sergio Navarro, ed. *Bifurcaciones de lo sensible. Cine, arte y nuevos medios*. Santiago: RIL, 2017) y "Enseñar lenguaje audiovisual en la era del lenguaje audiovisual" (en Nara Cristina Santos, org. *Arte, cinema e audiovisual*. Rio Grande do Sul: PPGART, 2018).

Web www.escueladecineuv.cl/index.php/prof-raffo
Correo-e marcelo.raffo@uv.cl